
L'ŒIL
NUMÉRO 76 · AVRIL 1961 · 5 N.F.


noces
de
jeannette
en ven
chez votre décorate
tissus d'ameublement
VICTOR COATE
PAR
Impression n° 6
papier peint
FOLLO
PAR
réf. n° 238
Wallace et Draeger



un sourire de vingt ans sur un visage de vingt siècles

La France vous offre :

les galets bretons et les sables d'azur,
la plus haute montagne d'Europe et le Val de Loire,
mille châteaux en Périgord,
huit mille restaurants à Paris
et une voie lactée d'églises romanes,
des sites célèbres pour tous
et un village qui ne sera qu'à vous.

Des grottes de la préhistoire à l'Ecole de Paris,
la France a harmonisé ses contrastes
pour en faire selon le mot de son poète
au nom de source,
une grâce plus belle encore que la beauté.

COMMISSARIAT GÉNÉRAL AU TOURISME
Bureau de renseignements de tourisme, 127, Champs-Elysées - BALzac 12-80.



GALERIE MAEGHT

13 RUE DE TÉHÉRAN

PARIS 8 EUROPE 61-49

DU 29 AVRIL

AU 23 MAI

NOUS PRÉSENTERONS

EN DEUX EXPOSITIONS

L'ENSEMBLE DES

PEINTURES NOUVELLES DE

DU 24 JUIN

AU 31 JUILLET



miró

GALERIE DU DRAGON

19, rue du Dragon Paris 6e LIT 24-19

Exposition du 20 avril au 16 mai 1961

CÁRDENAS

Sculptures

RICHARD FEIGEN GALLERY

53 East Division Street Chicago - Illinois - USA

Exposition du 1er novembre au 2 décembre 1961

SKIRA

PRINTEMPS 1961

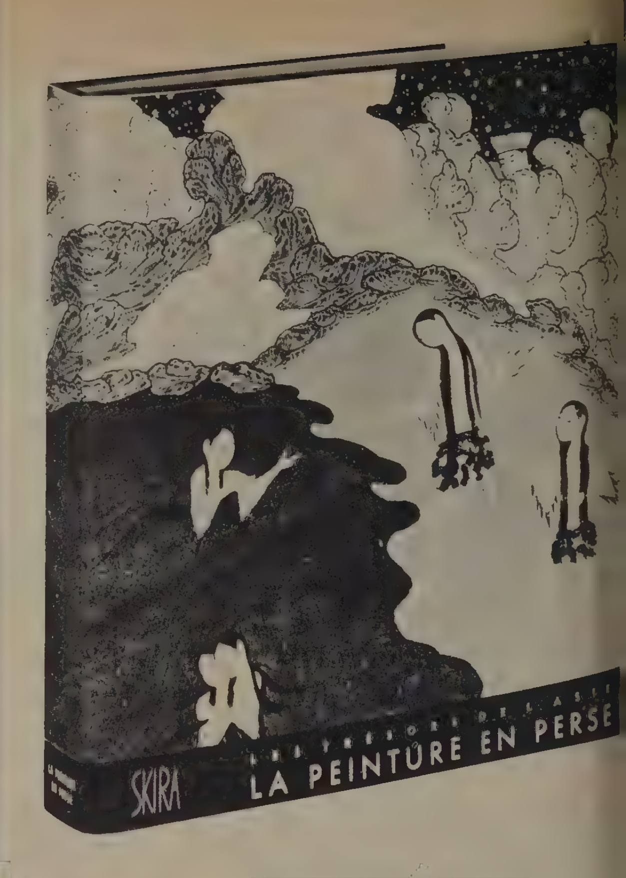
LA PEINTURE EN PERSE

Texte de Basil Gray

80 planches en couleurs. Un volume format 25 × 29 cm.
Relié pleine toile. N. F. 100.—

Poursuivant notre exploration des Trésors de l'Asie nous présentons dans un somptueux ouvrage la plus importante étude d'ensemble de cette merveilleuse expression de l'art oriental. Art féérique et passionné, alliant à la pureté de la forme et à la sensibilité du récit le chatoiement des ors et l'éclat des couleurs, la Peinture Persane a connu, pendant près de huit siècles, un essor sans pareil, dont le terrible choc des invasions mongoles, vague de destruction de la civilisation, n'a fait qu'enrichir, grâce à l'apport de la Chine et de l'Asie Centrale, l'épanouissement.

Il importait de révéler en couleurs les plus belles miniatures de la Bibliothèque Impériale de Téhéran, des Musées d'Istamboul, de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne, du British Museum à Londres, de la Freer Gallery à Washington, de la Bibliothèque Nationale à Paris, et des grandes collections privées.



EXCLUSIVITÉ WEBER

En vente chez tous les bons libraires



BRAQUE

Texte de Jean Leymarie

54 planches en couleurs. Un volume relié plein toile format 16 × 18 cm. N. F. 30.—

L'œuvre de Braque qu'il faut envisager à la fois dans ses réalisations successives et dans sa totalité rayonnante est un approfondissement continu de l'espace senti comme un être concret et comme le lien d'une poétique où comptent moins les objets que les rapports mouvants qu'ils entretiennent entre eux et avec le spectateur. Cherchant à travers la peinture un accomplissement spirituel, Braque s'impose dans la grande lignée de l'école française, celle de Chardin et de Corot, comme un maître en qui sagesse et génie se confondent, s'illuminent. Son œuvre dernière s'anime d'un souffle visionnaire.



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 76 • AVRIL 1961

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir de ce numéro sont de Giraudon, F. F. Tones, Elisabeth Menzies, National Museum Stockholm, J. Bernard: Sébastien Stoskopff; *Archives du Musée d'Art Moderne de New York:* Mark Rothko; *Claude Michaelides, Stanimirovitch:* Delahaye; *Archives du Musée Correr:* La « Quadreria »; *Jean-François Bauret:* Cuisines.

Les photographies en couleurs sont de Fleming: page de couverture; Claude Michaelides: pages 26-27 et 41; Lavrillier: page 28; Musée d'Art Moderne de New York: page 42; Emmer: page 63; Jean-François Bauret: page 64.

Notre couverture: *Berthe Morisot:* Cache-cache. *1873. Détail. Collection John Hay Whitney.*

Notre prochain numéro

Méry Laurent • Du portrait à l'icône • Un graveur méconnu • Soulages • Conversation dans l'atelier • Où en est Abou-Simbel? • L'ŒIL du décorateur... et une nouvelle et importante rubrique.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *48 N.F.; G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*

Suisse: *fr. s. 42.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique: *fr.b. 600.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*

Allemagne: *DM. 48.–; A. et G. de May, Lausanne (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*

Angleterre: *£4.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*

Italie: *Lires 6500.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*

U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$12.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*

Autres pays: *francs suisses 48.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0.60 N.F.

Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 4.- • Belgique, 54 francs • Italie, 800 lires (plus taxes)

SÉBASTIEN STOSKOPFF : CHRONOLOGIE COMPARÉE

1597 (fin juillet) Naissance à Strasbourg.

1614 (5 décembre) Apprentissage chez un peintre strasbourgeois.

1615 Mort de Georges Stoskopff, père de l'artiste.

1615 (juin) Stoskopff est envoyé, aux frais de la Ville, en apprentissage chez Daniel Soreau à Hanau.

1619 (mars) Stoskopff à la tête de l'atelier après la mort de Soreau.

1621 (ou plus tard) Stoskopff quitte Hanau et s'installe à Paris.

1625 Première œuvre datée: *Livres et chandelle.* (Musée de Rotterdam, fig. 1).

1629 Joachim de Sandrart rencontre Stoskopff à Venise. Séjour en Italie, retour à Paris.

1633 Œuvre datée: *Les Cinq Sens* (fig. 5).

1640 Œuvre datée: *Nature morte à la tête de veau* (Musée de Sarrebruck).

1640 (ou début 41) Retour à Strasbourg.

1641 (11 février) Inscription à la Corporation de l'Echasse, maîtrise des peintres.

1641 (15 et 28 sept.) Dispense du chef-d'œuvre de maîtrise octroyée par la Chambre des XV. La maîtrise fait appel contre cette mesure. Procès: la dispense est maintenue, mais Stoskopff fait don d'un tableau à la Chambre des XV.

1641 Tableau daté: *La Grande Vanité* (fig. 12).

1644 Tableaux datés: *Corbeille de verres* (fig. 15) et *Verre de vin et fruits* (fig. 17).

1646 Stoskopff épouse Anne-Marie Riedinger, fille de l'orfèvre Nicolas Riedinger.

1646 Œuvre datée: *Le Butor* (New York, coll. Rust, fig. 13).

1647 Stoskopff est élu assesseur au tribunal de la Corporation de l'Echasse. Naissance d'une fille, Anne-Marie.

1650 Stoskopff confie au Trésor municipal un capital dont les revenus lui seront versés sous forme de foudres de vin.

1651 Le comte de Nassau-Idstein offre à l'empereur Ferdinand III deux tableaux de Stoskopff (Musées de Vienne et de Karlsruhe).

1655 Dernière citation dans les archives de Strasbourg.

1656-57 Séjour à Idstein.

1657 (10 février) Mort à Idstein.

1586 *Daniel Soreau précédemment réfugié à Strasbour s'établit à Francfort.*

1586 *Georg Flegel, peintre de natures mortes, s'établit Francfort.*

1597 *Soreau contribue à la fondation de Hanau.*

1597 *Wendel Dietterlin dédie à Soreau la 2e édition de so* Architectura.

1611-24 Peter Binoit, *peintre de natures mortes, établi Francfort.*

1614-22 *Introduction du caravagisme dans les Pays-Ba par des peintres revenant de Rome par l'Allemagne Ter Bruggen, 1614, Honthorst, 1619, Th. van Babu-ren, 1620-22.*

1618-48 *Guerre de Trente Ans.*

1618-19 *Joachim de Sandrart (né en 1606), élève de Sorea puis de Stoskopff*

1619 *Mort de Daniel Soreau, dans l'atelier duquel se trou-vent entre beaucoup d'autres Jan et Peter Soreau Stoskopff et le jeune Sandrart.*

1621 *Ph. de Champaigne (né en 1602) arrive à Paris.*

1622-25 *Rubens séjourne à Paris.*

1627 *Simon Vouet revient de Rome.*

1629 *Première nature morte datée de Linard.*
Séjour de Callot à Paris.

1630 *Seule nature morte datée de Baugin. Grand tablea de Louise Moillon:* La Fruitière *(Musée du Louvre) Les frères Le Nain, retour de Rome, s'établissent Paris.*

1631-33 (?) *Georges de La Tour offre son* Saint Sébastie *à Louis XIII.*

1633 *Abraham Bosse édite ses grandes planches du* Mariag à la Ville *et du* Mariage à la campagne.

1634 *Défaite des armées protestantes à Nördlingen.*

1634-46 *Le comte Jean de Nassau-Idstein réfugié à Stras-bourg.*

1648 Traités de Westphalie.

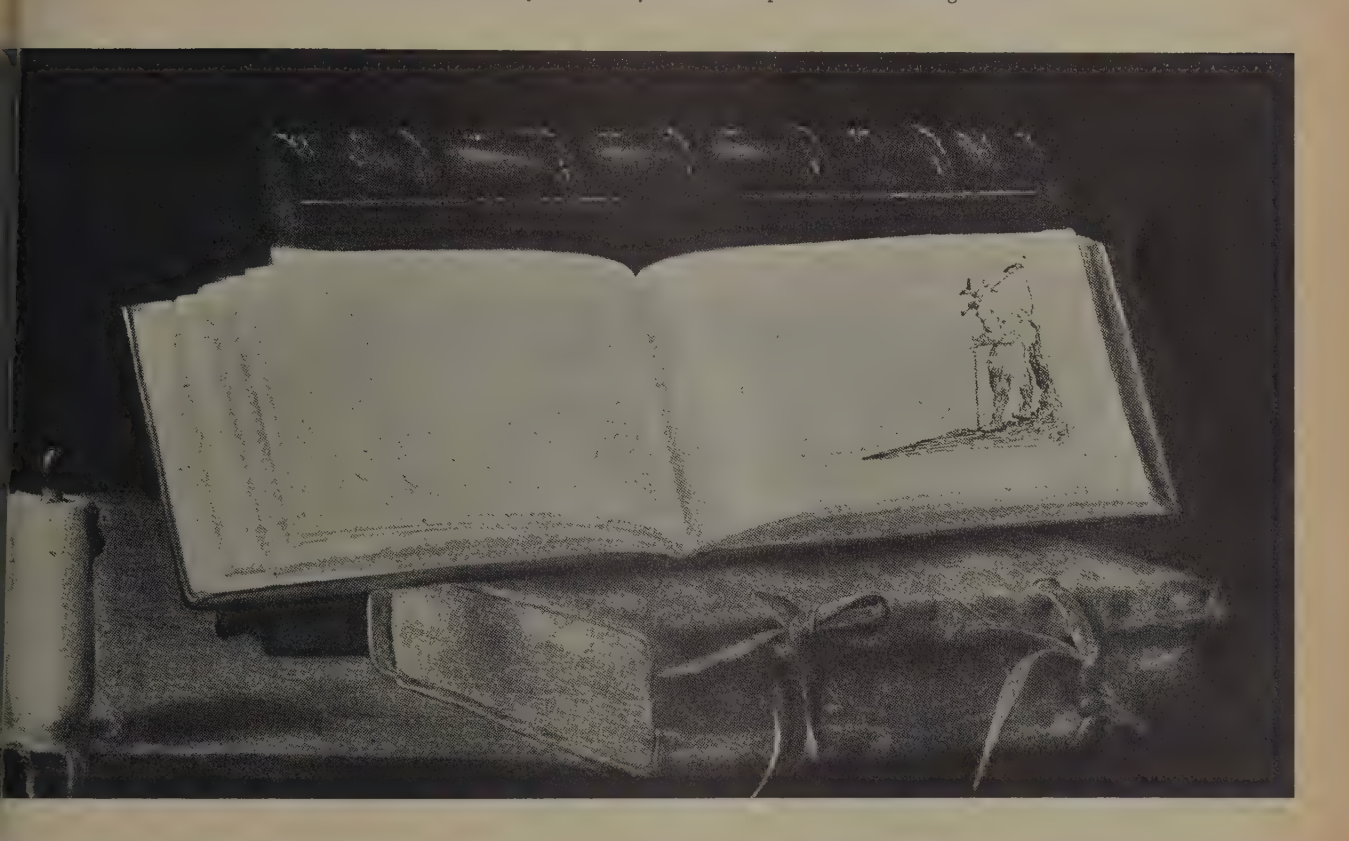
1675 *Publication de la première biographie de Stoskop dans l'*Academia Tedesca *de Joachim de Sandra*

Sébastien Stoskopff

par Hans Haug

Directeur des Musées de Strasbourg

A l'âge d'or de la nature morte, ce peintre de Strasbourg passait pour un maître
On lui rend à nouveau justice aujourd'hui après un très long oubli



1 Livres et chandelle. *(Signé et daté 1625. Chêne. 20,5× 35 centimètres. Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen). L'album est le recueil des « Capricci » de Callot ouvert sur la planche figurant un « paysan portant sa pelle sur l'épaule »*

La redécouverte des peintres français natures mortes date des années 1930. ur la première fois le grand public a en apprécier le caractère particulier, sein d'un phénomène international, 'exposition des peintres de la Réalité ganisée en 1934 par les Musées Natio- ux à l'Orangerie des Tuileries. De- is lors les noms de Baugin et de nard figurent avec honneur parmi les ands peintres de l'école française du VIIe siècle. Exactement à la même oque resurgissait de l'oubli — sur le an international puisqu'il peut être revendiqué à la fois par l'Allemagne et la France — le peintre strasbourgeois Sébastien Stoskopff: en 1931, deux tableaux dont son chef-d'œuvre, *La Grande Vanité*, étaient acquis pour le Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, bientôt suivis d'un troisième. Aujourd'hui dix compositions de ce maître de la nature morte font l'orgueil des musées de sa ville natale.

En 1933, l'abbé Brauner, directeur des Archives de Strasbourg, publia une biographie basée sur des recherches faites principalement aux archives de Strasbourg et dans celles de l'ancien comté de Nassau-Idstein, conservées aux archives de Wiesbaden.

Aujourd'hui quelques musées d'Europe et d'Amérique, ainsi que plusieurs collectionneurs se partagent une vingtaine d'œuvres peu à peu réapparues, et le nom de Stoskopff ne manque

jamais de figurer dans les expositions de natures mortes voulues par une mode qui ne semble pas devoir être passagère.

Sébastien Stoskopff est né à Strasbourg à la fin du mois de juillet 1597, fils non point d'un peintre, comme l'écrit son élève et premier biographe Joachim de Sandrart, mais d'un personnage assez curieux, cavalier à la solde de la Ville, à qui conviendrait mieux le titre de courrier diplomat[…] Chargé de missions diverses et pa[…] dangereuses, accompagnant des am[…]sades, il faisait parfois aussi les affr[…] de quelque grand seigneur françai[…]



2 Les Cinq Sens à l'Horloge de tab[…] *(Traces de signature. Toile. 48×65,5 c[…] Musée de Strasbourg). La gravure […] Rembrandt date de 1631 ; un exempla[…] des « Airs de Cour » de Pierre Guédr[…] maître compositeur de la Chambre […] Roy, Paris, 1608, est ouvert sur la cha[…] son « Belle, d'où vient ce fier desdai[…] Qu'ores vous me faites paraître?…*

3 Nature morte aux poissons. *(Non sig[…] Vers 1640. Toile. 53×69 cm. Muni[…] collection Günther Scharnowski). […] poissons et la chandelle éteinte se tro[…] vent déjà dans la composition du table[…] reproduit page ci-contre (fig. 4). La bo[…] de copeaux, le flacon d'eau-de-vie et […] cruche de grès se retrouvent sur des […] bleaux peints en 1640 (Musée de Sar[…] brück) et 1641 (Musée de Strasbourg[…] Ayant passé jadis pour une œuvre […] Nichon, le tableau a été identifié com[…] un des quatre Stoskopff de la collecti[…] Elie Brackenhoffer, dispersée en 168[…]*

ervice duquel il avait été précédemment. Dès son enfance, le jeune Sébastien montra des dispositions pour les arts, et il semble que non seulement ses parents, mais aussi le Magistrat de la Ville se soient intéressés à son avenir. Ses dessins ayant été admirés des amateurs, on songea à faire de lui un architecte et, pour commencer, on le plaça en apprentissage chez un peintre local, peut-être le miniaturiste et graveur Frédéric Brentel.

La mort de Georges Stoskopff, père de l'artiste, en 1615, laissa sa nombreuse famille dans une situation précaire. Aussi est-ce la Ville elle-même qui adopta en quelque sorte le jeune Sébastien.

Reconnaissant qu'il ne faisait plus de progrès chez son maître d'alors, les experts (deux sénateurs, l'ingénieur de la Ville et un peintre-verrier connu surtout comme collectionneur) décidèrent de le confier à Daniel Soreau, un Wallon qui, avant 1586, avait séjourné comme réfugié à Strasbourg, puis, établi à Francfort, avait contribué en 1597 à la fondation de la ville calviniste de Hanau. Négociant à l'origine, il s'était peu à peu tourné vers l'architecture et la peinture et il n'est pas sans intérêt de constater que Wendel Dietterlin, le célèbre architecte et ornemaniste strasbourgeois, lui dédia en 1597 — l'année même de la naissance de Stoskopff et de la fondation de Hanau — l'édition définitive de son *Architectura*, ce recueil de plus de 200 planches d'une imagination débordante, qui est une des sources fondamentales du maniérisme et du premier art baroque dans les pays d'Empire. Sandrart qui fut le dernier élève de Soreau, parle de lui comme d'une « noble et raisonnable personnalité, qui n'avait entrepris l'art de la peinture qu'à un âge avancé et y aurait fait de forts progrès si la mort ne l'avait pas devancé ».

On connaît le détail des négociations entre Daniel Soreau et les délégués de la Ville de Strasbourg. Le vieil artiste ne prenait pas d'apprentis, à moins que ce ne fussent des amis, mais il



4 Les Quatre Eléments *ou* l'Hiver. *(Non signé. 1633. Toile. 113×188 cm. Musée de Strasbourg). Pendant des* Cinq Sens *ou* l'Eté *reproduit à la double page suivante. L'arrière-fond de cuisine s'inspire de tableaux de l'Ecole de Fontainebleau.*

Pages 26-27 ▶

5 Les Cinq Sens *ou* l'Eté. *(Signé et daté 1633. Toile. 113×185 cm. Musée de Strasbourg). Au fond à droite, le seul paysage connu du maître. Les costumes de bourgeoises de Paris sont semblables à ceux des gravures d'Abraham Bosse, qui datent également de 1633. Le cahier de musique est ouvert sur le Psaume 76, traduit en vers par Marot et de Bèze, mis en musique par Claude Le Jeune.*







6 Nature morte au pot de terre. *(Signé, non daté. Vers 1630-1640. Toile. 50× 65 cm. New York, coll. Knoedler). Une des compositions les plus riches en couleurs, malgré la présence exclusive d'objets humbles. Le pot de terre vernissée populaire et le mur de pierre formant le fond semblent accuser la volonté de l'artiste de créer une ambiance rustique.*

admit que le jeune Sébastien lui fût envoyé à l'essai (juin 1615). En fin de la même année, le maître avait constaté le talent, l'assiduité et l'obéissance du garçon, l'avait pris en affection et lui enseignait ou faisait enseigner, en plus de la peinture, à jouer du luth et de la paume; il espérait « en faire un Albert Dürer ». Enfin, il s'engagea à lui apprendre, durant cinq ans, « l'architecture et d'autres arts », pour une somme qui fut fixée à 100 rixdalers. Il est assez émouvant d'apprendre que la Ville préleva cette somme sur les revenus de diverses églises, et notamment sur ceux de l'Œuvre Notre-Dame, en sorte que la fondation où, depuis quelques années, une salle est consacrée à l'art de Sébastien Stoskopff, a contribué de ses deniers à la formation de l'artiste.

On ne connaît aucune œuvre peinte de Soreau — toutes les natures mortes signées de ce nom sont l'œuvre de de[...] peintres de la génération suivante. [...] est donc difficile de dire ce que lui d[...] le jeune Strasbourgeois. Mais Han[...] est située dans le voisinage immédi[...] de Francfort, qui était devenu le cent[...] de la nature morte allemande depu[...] qu'en 1589 Georg Flegel, originai[...] d'Olmütz en Moravie, était venu s[...] installer, revenant des Flandres. [...] une comparaison des natures mort[...] de Stoskopff avec l'œuvre de cel[...] qu'on a appelé « le père de la natu[...] morte allemande », permet de décel[...] des influences d'école.

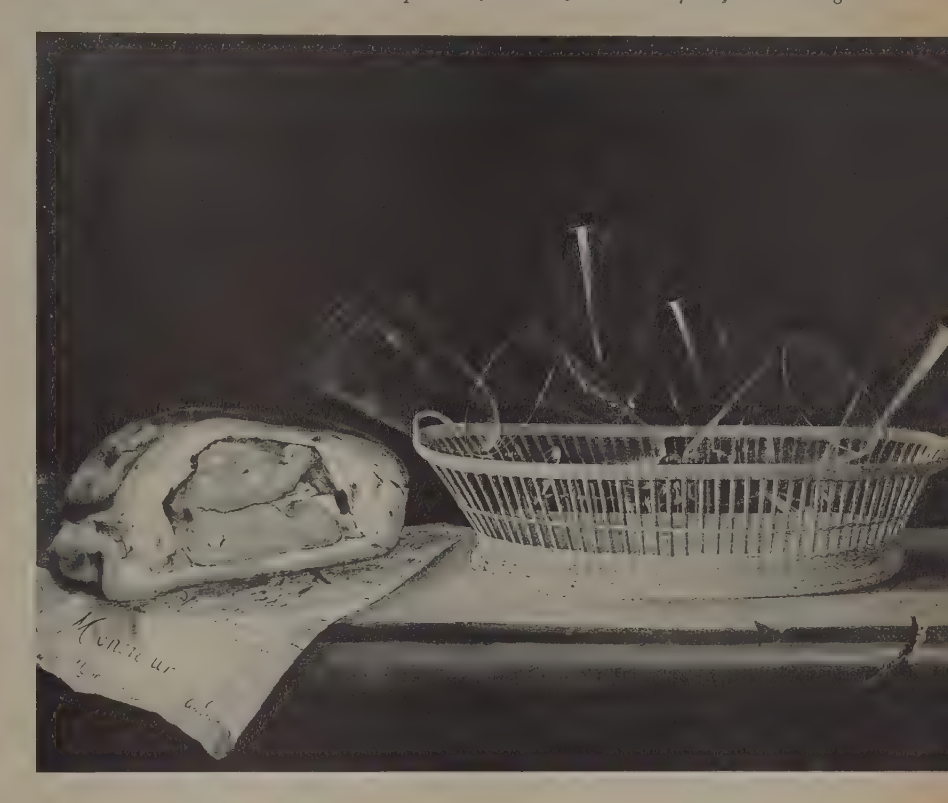
Le vieux Daniel Soreau devait mou-r avant la fin de l'apprentissage. Il 'était engagé, dans ce cas, à faire eplacer le jeune homme dans un autre telier d'égale qualité, ou alors de res-ituer une partie de la somme. C'est là ue vient nous éclairer Sandrart, de ieuf ans le cadet de Stoskopff et lui ussi apprenti dans l'atelier de Soreau: ion seulement Stoskopff restera dans 'atelier, mais il terminera les œuvres nachevées du maître et deviendra lui-nême le professeur de dessin des jeunes pprentis parmi lesquels se trouvaient leux neveux ou fils du maître: Jean t Pierre Soreau, l'un et l'autre futurs peintres de natures mortes, et précisé-nent Joachim de Sandrart, le futur iographe de tout ce milieu.

Stoskopff devait conserver la direc-ion de l'atelier au moins jusqu'en 1621. Puis, toujours aux dires de Sandrart, voyager en France et y laisser beau-oup de bonnes œuvres; de Paris il artit pour l'Italie (où je l'ai en 1629 encontré à Venise), puis vint de nou-eau à Paris, et enfin à Strasbourg... ».

Sandrart nous relate donc que, vers 621 ou 22, le jeune artiste avait quitté Ianau et s'était installé à Paris. Qu'y pportait-il, qu'y a-t-il trouvé, quelle nfluence eut sur son art ce séjour arisien prolongé, avec une seule inter-uption, pendant presque vingt ans?

C'est là une question que l'on ne ourra élucider entièrement qu'après ne connaissance parfaite de la vie et

7 Corbeille de verres et pâté. *(Signé, non daté. Probablement avant 1630. Toile. 49,5×63,5 cm. Musée de Strasbourg). La lettre sur laquelle est posé le pâté porte l'adresse « A Monsieur Monsieur Teniers ». Il s'agit de David Teniers le Vieux qui faisait commerce de tableaux et auquel Sébastien Stoskopff semble avoir eu quelque obligation. Les verres, d'une extraordinaire transparence, sont de fabrication française ou liégeoise.*

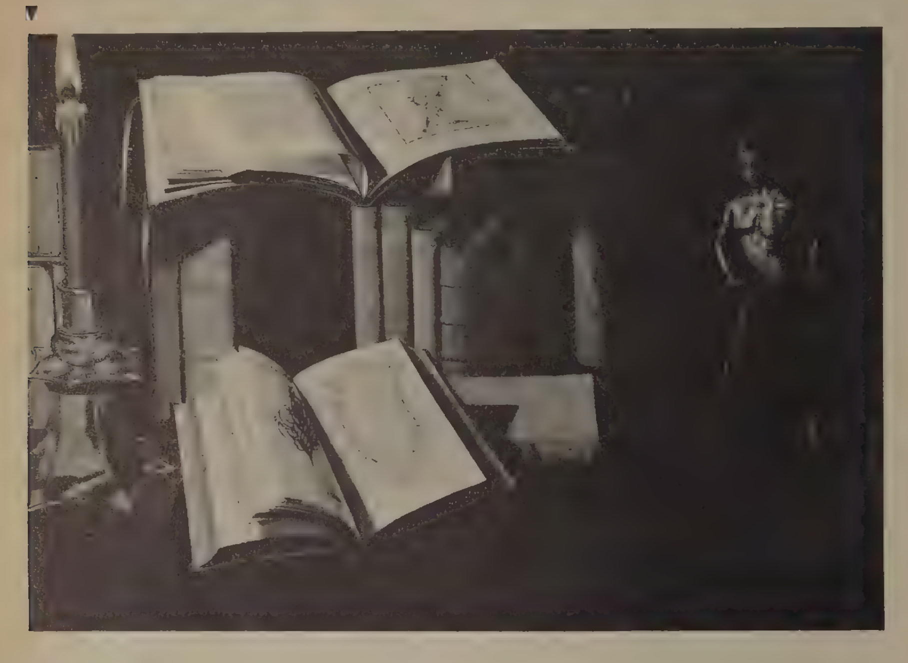


des œuvres datées des autres peintres de natures mortes, et notamment de Baugin, de Linard et de Louise Moillon. En 1627, Jacques Linard, de trois ans plus jeune que Stoskopff, habite la Cité et peint son grand tableau des *Cinq Sens*, récemment entré au Musée d'Alger. Puis viennent, en 1630, le seul tableau daté de Baugin (Gie. Spada à Rome) et la grande nature morte à personnages de Louise Moillon, alors agée de 20 ans (Musée du Louvre, voir *L'Œil* nº 21) et en 1633 les deux pendants de Stoskopff, qui opposent les *Cinq Sens* aux *Quatre Eléments*. Si l'on fait abstraction d'un premier tableau, le *Banquet desservi*, avec personnage caravagesque, dont la date de 1621 est incertaine, la plus ancienne nature morte pure de son style déjà pénétré de la rigueur française est datée de 1625 (voir fig. 1). On connaît de la période parisienne des œuvres non datées dont la composition et certains éléments (fiasque garnie de vannerie, verre à pied de type français), le rapprochent étonnamment de Bau-



8 Jatte de fraises. *(Signé, non daté. 1630-1640. Panneau de chêne. 21×36 centimètres. Musée de Strasbourg). Ce genre de jatte se retrouve fréquemment dans les natures mortes des contemporains français et hollandais de Stoskopff.*

9 Livres, chandelle et statuette de bronze. *(Non signé. Toile. 51×69 cm. Paris, coll. part.). Le livre au premier plan est un manuscrit ouvert sur le titre du « Liber secundus » des « Desideria animae sanctae ». En haut, un des personnages des* Balli *de Jacques Callot (1621). Selon F. G. Pariset, cette gravure et la statuette symboliseraient l'agitation de la vie.* ▼



gin. *Les Cinq Sens à l'Horloge de table* du Musée de Strasbourg (voir fig. 2), où figure une gravure de Rembrandt datée de 1631, ont parfois été revendiqués pour Linard, tant est grande, en dépit de leurs tempéraments différents, la parenté, l'interdépendance des deux artistes déjà soupçonnée par M. Curt Benedict. Enfin il ne faut pas oublier que Stoskopff eut au moins un imitateur à Paris, le nommé Nichon, connu pour ses boîtes de copeaux surmontées d'un poisson dans un plat, dont la composition originale remonte sans aucun doute au maître strasbourgeois.

On s'aperçoit donc à quel poin[t] faut avancer avec précaution dan[s] chronologie de cette production natures mortes, dont le centre sem[ble] avoir été le quartier Saint-Germain-[des-]Prés. Stoskopff devait y participer j[us]qu'en 1640. Le voyage d'Italie en 1[6..] a-t-il modifié sa manière? Nous [ne] saurions le dire. L'identité de thè[me] mais non d'attitude, de la jeune p[er]sonne au plateau de fruits (voir fig[.]) avec la célèbre *Lavinia* du Titien n'[en] est pas une preuve suffisante.

Par contre, l'influence des grave[urs] français et néerlandais est manifes[te]. Stoskopff a introduit dans ses tablea[ux,] les imitant en trompe-l'œil, des g[ra]vures de Teniers le Jeune, de Call[ot,] de Dorigny d'après Vouet, de Laur[ent] de La Hire, de Rembrandt, et la co[ïn]cidence de date de ses tableaux de 16[..] avec des planches d'Abraham Bo[sse] semble indiquer également des relatio[ns] avec ce graveur.

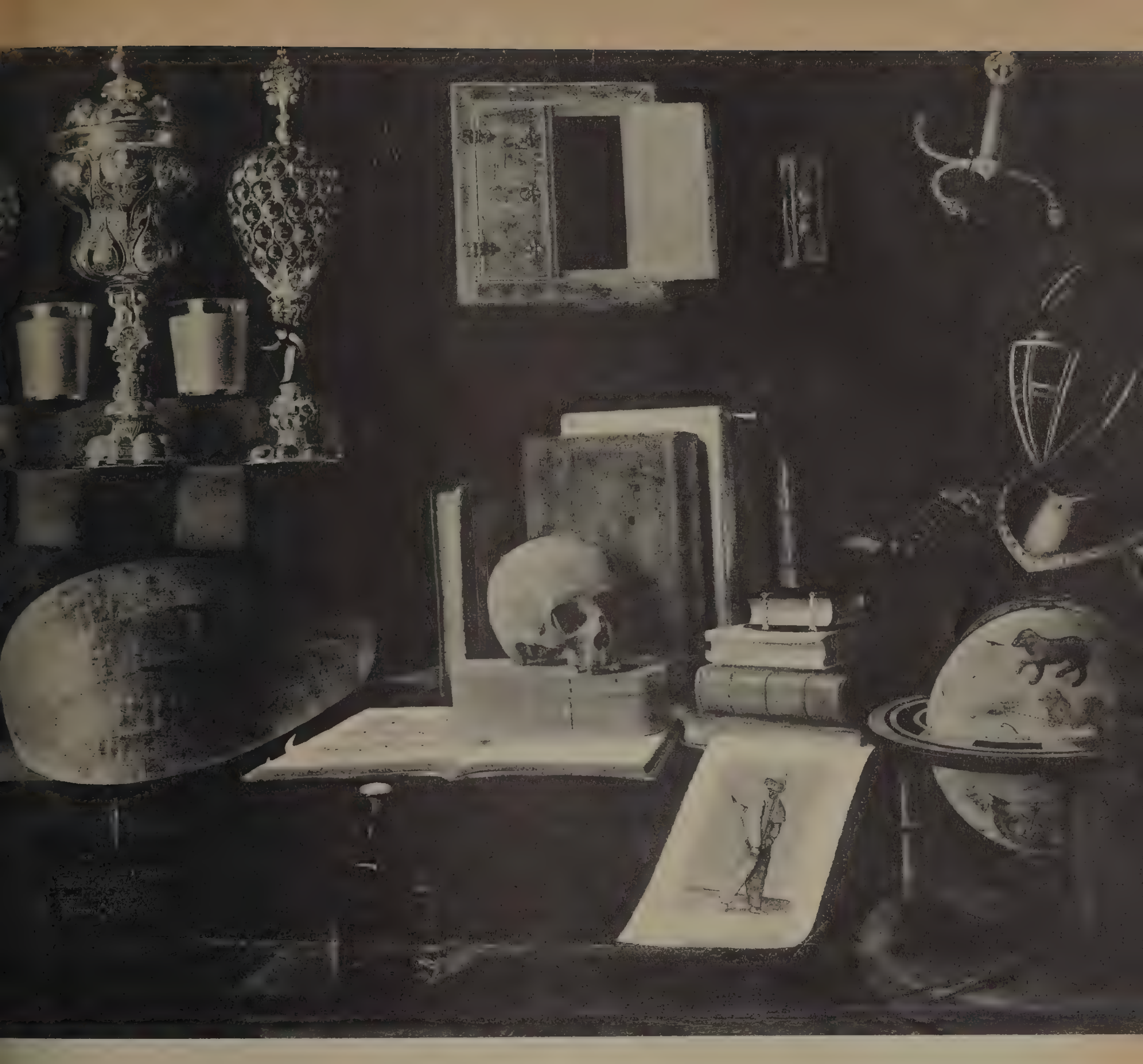
Enfin, l'influence de la musique r[eli]gieuse et profane se manifeste dans [les] cahiers oblongs, ouverts sur une pa[ge] de notation qu'affectionnait égalem[ent] Jacques Linard. Nous savons grâce a[ux] recherches de M. John A. Parkinson q[ue] sur *Les Cinq Sens* de 1633 (voir fig. [..]) figure le psaume 76 dans la version

10 Volaille bardée, salière, verre de vin et petit pain *(Signé. Toile. 50,5×62,5 cm. Paris, coll. part.). La même salière figure sur ce tableau et celui reproduit fig. 11, le cornet de poivre sur* Les Quatre Eléments *de 1633 (fig. 4). Le chandelier que l'on voit sur la fig. 9 est d'un type semblable et de même facture que les salières. Les trois peintures sont à dater entre 1630 et 1640.* ▼

11 Réchaud, salière, cornet de poiv[re,] demi-citron. *(Non signé. Toile. 43×[..] cm. Musée départemental de Chaumon[t]*







a Grande Vanité. *(Signé et daté 1641. Toile. 125×165 cm. Musée de Strasbourg.) Comprend entre autres une gravure de Callot, le* Zani ou Scapin *de la Comédie italienne. Un quatrain en allemand explique le thème. En voici la traduction : Art, richesse, puissance et bravoure meurent / du monde et de ses œuvres rien ne demeure / Après ce temps viendra l'Eternité / Oh fous ! fuyez la Vanité.*

lément Marot et de Théodore de Bèze, mis en musique par Claude Le Jeune (Paris 1598) et que dans la partition ouverte sur *Les Cinq Sens à l'Horloge de table* du Musée de Strasbourg, il s'agit des *Airs de cour* de Pierre Guéron, maître compositeur de la Chambre du Roi, édités en 1608. A la page 44 ouverte, on peut lire : « Belle, d'où vient ce fier desdain / Qu'ores vous me faîtes paraître ? »... (voir fig. 2).

Le retour de l'artiste dans sa ville natale en 1640 signifie pour les milieux artistiques de celle-ci une nouvelle étape dans la conception de l'art, ce qui explique d'une part les jalousies au sein de la maîtrise des peintres, d'autre part le succès qu'eut Stoskopff auprès des amateurs, dignes successeurs des humanistes du siècle précédent.

La maîtrise exigeait de Stoskopff la présentation d'un chef-d'œuvre, alors que la chambre des Quinze dont relevaient les affaires corporatives en avait dispensé l'artiste. Après un procès qui dura presque un an, on transigea en demandant à Stoskopff le don d'un tableau, qui figura en effet, avec un ou deux autres, dans les salles de l'Hôtel de Ville jusqu'au pillage de celui-ci, le 20 juillet 1789, premier contrecoup en province de la prise de la Bastille.

La production artistique de la petite république, ville libre immédiate de l'Empire, s'attardait dans un maniérisme qu'y avaient illustré dans le troisième tiers du XVIe siècle un Tobias Stimmer et un Wendel Dietterlin. Les

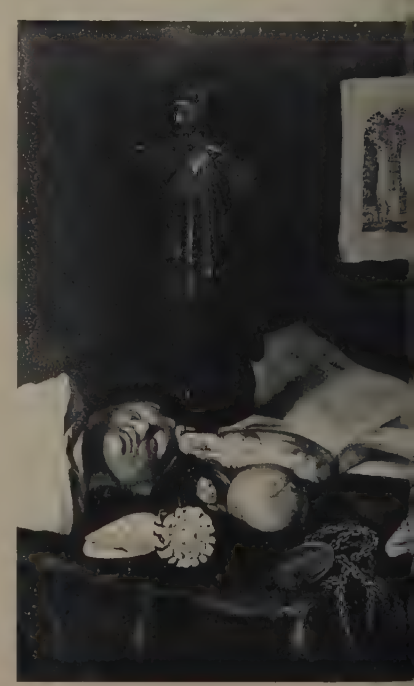
Mais le retour à Strasbourg deva
apporter une autre nouveauté dai
l'art du peintre de natures morte
le scintillement mystérieux des orf
vreries dorénavant mêlé aux transp
rences du verre. Dédaignant la fr
quentation de peintres médiocres do
la jalousie avait voulu l'écarter de
maîtrise, c'est surtout d'orfèvres qu
l'artiste allait s'entourer. Sa sœur M
rie était mariée depuis 1635 à un d
orfèvres les plus réputés de la vill
Nicolas Riedinger, dont lui-même alla
épouser, en 1646, la fille Anne-Mari
jeune veuve de vingt-cinq ans, alo
qu'il en avait quarante-neuf. Les t
moins à ce mariage et les parrains o
marraines d'une fille née l'année su
vante sont trois autres orfèvres ou leu
femmes: le vieux Joachim Bracken
hoffer, maître dès 1599, beau-père d
Riedinger et père d'un grand collec
tionneur qui posséda plusieurs tableau
de Stoskopff; Jean-Jacques Erhardt e
Daniel Dietrich, l'un et l'autre reçu
dans la corporation en 1634.

Les nombreux vaisseaux d'argent o
de vermeil qui dorénavant se voien
dans les natures mortes de Stoskop
sont apparemment empruntés à c
différents ateliers dont entre autres le
musées de Strasbourg conservent u
certain nombre d'ouvrages.

13 Le Butor. *(Signé et daté 1646. Toile. 112×90 cm. New York, coll. David E. Rust). Seule nature morte de chasse retrouvée de Stoskopff. Louis XIV en possédait une autre. Dans l'inventaire des tableaux du Cabinet du Roi, dressé par Charles Lebrun en 1693, il est ainsi décrit: « un tableau de Stostof (sic) représentant un canard avec d'autre gibier, peint sur toile ». Dans l'inventaire des tableaux trouvé chez Lebrun après sa mort en 1690, la même peinture est notée « représentant des animaux morts, de 3 pieds 3 pouces de hauteur sur 2 pieds 6 pouces de largeur, sans bordure, nº 88 ».*

fils et petits-fils de ce dernier, et surtout l'atelier du miniaturiste et graveur Frédéric Brentel en restaient les principaux représentants.

Aussi la nouvelle vision des choses, permettant, par l'intensité de leur rendu, de trouver plaisir aux objets les plus humbles, semble-t-elle avoir rallié les suffrages des milieux intellectuels, et sous l'influence de ceux-ci s'exalte encore cette spiritualité que Stoskopff avait déjà su donner à ses œuvres parisiennes: le milieu strasbourgeois allait une fois dé plus féconder le talent d'un artiste, comme il l'avait fait déjà pour la statuaire au XIIIe, au XVe siècle pour Nicolas Gerhaer de Leyde, au XVIe pour Baldung, et comme il le fera encore au XVIIIe siècle pour cette équipe de sculpteurs qui travaillait avec Robert Le Lorrain aux palais du cardinal de Rohan.



14 Coquillages à la statuette de Minerve. *(Non signé. Toile. Princeton Univ. The Arts Museum). L'album semble être le même que celui que l'on voit sur le tableau reproduit fig. 1, mais ouvert à une autre page. Le médaillon pourrait être le portrait du destinataire du tableau.*

rbeille de verres. *(Signé et daté 1644. oile. 51×62 cm. Musée de Strasbourg). vec* La Grande Vanité *de 1641 et le bleau de la Kunsthalle de Karlsruhe, nnée en 1651 par le comte Jean de assau-Idstein à l'empereur Ferdinand I, cette œuvre est caractéristique de poque où Stoskopff vivait dans un lieu d'orfèvres. Plus que partout ailrs apparaît ici le caractère mystérieux, ustien a-t-on pu écrire, de son œuvre.*



C'est dans ce milieu que naît en 41 le plus beau tableau du maître, *Grande Vanité* qui en 1931 fut sa emière œuvre entrée, après une lipse d'un siècle et demi, dans les llections strasbourgeoises. Non seuleent elle situe l'ancien élève de Daniel reau parmi les plus grands peintres natures mortes de son temps — i reste l'âge d'or du genre — mais core son contenu moral, l'ampleur de conception, l'enveloppement de ses mposantes dans une atmosphère de ystère et de mélancolie, en font une ivre digne entre toutes de représenter sprit de l'époque inquiète, voire anissée, que fut celle de la Guerre de ente Ans (voir fig. 12).

Dans les années suivantes furent intes ces corbeilles de « verres rincés », e l'on peut toujours encore considé-, malgré l'apparition d'autres sujets, comme les plus personnelles de ses œuvres: le tableau de Strasbourg, daté de 1644 (fig. 15), un autre, semblable, qui passa en 1934 dans le commerce d'art néerlandais, enfin la *Corbeille de verres au bassin de cuivre*, du Musée de Karlsruhe, un des deux tableaux offerts en 1651 à l'empereur Ferdinand III par le comte Jean de Nassau-Idstein.

En bas de la page, à gauche

16 Boîte de copeaux, verre et citron. *(Signé, non daté. Toile. Stockholm, collection de Mme B. Stenman). Outre ces deux petites toiles, on en connaît, au Musée du Havre et dans une collection anglaise, quatre autres de format presque carré, que l'artiste et sa clientèle semblent avoir affectionné aux environs de 1644.*

17 Verre de vin et fruits. *(Signé et daté. 1644. Toile. 35×33 cm. Paris, coll. Lebel)* ▼



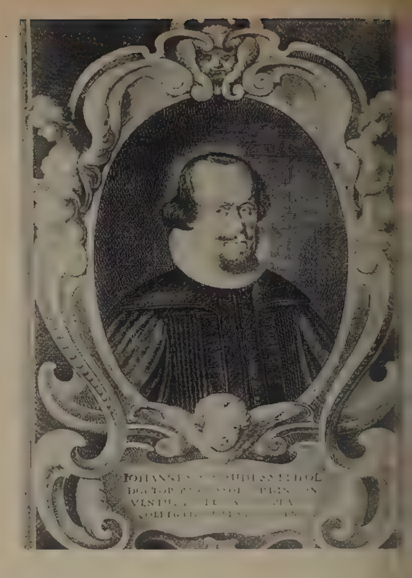


Ce petit souverain d'un minuscule territoire situé dans les montagnes du Taunus, avait en 1634 perdu ses terres à la suite de la défaite des armées protestantes à Noerdlingen. Réfugié à Strasbourg, il y protégeait des artistes, et surtout Stoskopff et l'ami de celui-ci, Jean-Jacques Walter, qui l'un et l'autre devaient, après qu'en 1646 il eut récupéré sa principauté, faire chez lui des séjours, l'un enrichissant ses collections, l'autre illustrant son château et ses jardins célèbres, en un somptueux recueil de gouaches sur vélin échoué aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale.

D'autres amis strasbourgeois conservaient des œuvres de Stoskopff, le négociant Kunast, Elie Brackenhoffer, le libraire Spoor et l'ingénieur des fortifications Jean-Jacques Erhardt, lui-même habile dessinateur.

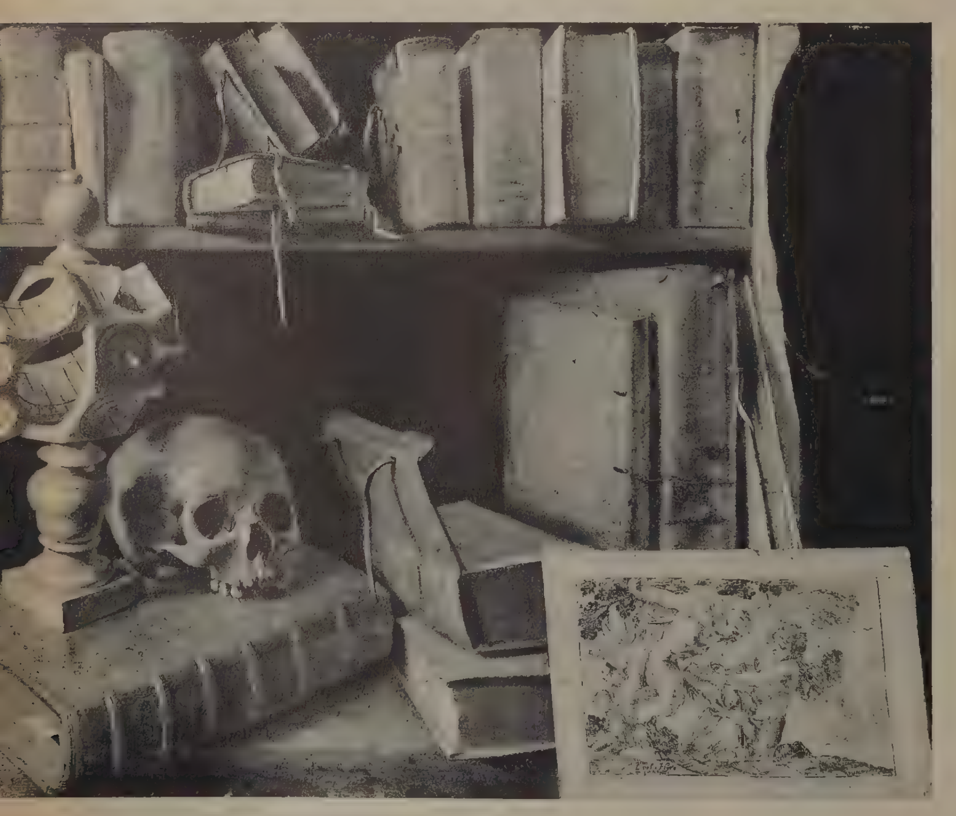
Les inventaires de ces collections et d'autres documents du temps énumèrent des sujets de tableaux. Brackenhoffer par exemple en possédait quatre: « un bassin à poissons en laiton... à côté sont déposés trois harengs fumés, un briquet, une mèche de soufre et une pierre à feu », daté de 1654. ... « un banquet, plat d'artichauts sur un r chaud, plat de concombres, un pa blanc sur une assiette d'étain, plusieu oranges, un verre romain et un pet gobelet d'argent »... « une boîte de c peaux, un flacon d'eau-de-vie, un mo tier de bronze et un verre romain » « un banquet de fruits, raisins, pêche pommes ».





18 *A gauche, anonyme strasbourgeois, peut-être Stoskopff:* Vanité dans un cartouch *Dessin à l'encre de chine sur vélin (19×15 cm. Strasbourg, collection particulière*

19 *A droite, gravure de Pierre Aubry, d'après Stoskopff:* Portrait du théologien strasbou geois Jean Schmidt *(1641. 25×16,5 cm. Strasbourg, cab. des Estampes). Ces de pièces feront peut-être découvrir des dessins et des gravures de Stoskopff, admirés par l contemporains, mais dont on ne connaît aucun exemple certain. Ainsi, le table (fig. 20) montre l'affection du maître pour les interpénétrations compliquées des volum*



20 Vanité au cadran solaire. *(Non sign 1630-40 Paris, coll. part.) Au bas droite, gravure de Laurent de la Hir* Marsyas. *La composition arrêtée par u surface verticale à droite rappelle ce des grands tableaux de 1633 (fig. 4 et 5*

D'autres compositions sont plus « in tellectuelles », tels des livres groupé auprès d'une statuette de bronze (vo fig. 9 et 14) ou d'un instrument scien tifique (voir fig. 20). Ce sont presqu toujours des *Vanités* discrètement évo quées.

De 1646, date un important trophé de chasse, *Le Butor*, parvenu récem ment dans une collection américain (voir fig. 13). Un tableau semblabl dont l'oiseau principal était un canard fit partie du cabinet de Louis XIV.

Il faut noter enfin, dans les années
ıtour de 1644, la prédilection de l'ar-
ste pour des petites natures mortes
resque carrées, dont certaines arri-
aient par leur dépouillement à une
éritable grandeur (voir fig. 16 et 17).

Stoskopff n'est pas mort à Stras-
ourg, mais à Idstein, au cours d'un
éjour qu'il faisait auprès du comte
ean de Nassau, le 10 février 1657 à
âge de soixante ans. Les circonstances
e sa mort n'ont jamais été complète-
ıent élucidées: le pasteur de la petite
ille a consigné le lendemain, dans
on registre des décès: «...Stoskopff, le
eintre de Strasbourg, qui s'était saoulé
mort avec de l'eau-de-vie, a été porté
ors ville et enterré le matin entre sept
huit heures à une heure insolite, sans
ambours ni trompettes». Cette version
ourtant ne fut pas généralement ad-
ise et eut, vingt ans plus tard, un
pilogue tragique, dont le souvenir
ersista longtemps parmi la population
'Idstein. En effet, le bruit courut que
althasar Moyses, l'aubergiste à l'en-
eigne du Lion, avait assassiné son
ient pour s'emparer de ses économies.
'enquête, abandonnée, rebondit vingt
ıs plus tard, lors d'un grand procès
sorcellerie et valut au malheureux
ıbergiste d'être brûlé vif comme
rcier.

Cela n'empêche que l'insinuation du
asteur d'Idstein semble avoir eu quel-
ue fondement. Les verres de vin et
ırtout les flacons d'eau-de-vie à moitié
ı aux trois quarts vidés, la rente du
ıpital prêté au Trésor de la Ville ser-
e en foudres annuels, et même cette
sion hallucinée des amas de ver-
s et de hanaps, laissent supposer tout
ı moins que le maître vieillissant ne
édaignait pas les fumées de l'alcool.
e là à ranger Stoskopff parmi les
tistes maudits, il n'y aurait qu'un
ıs, mais nous ne voudrions pas le
anchir.

Nous préférons imaginer le peintre
ıns son atelier strasbourgeois dont la
ute fenêtre subsiste, dominant en
filade la sombre ruelle de l'Etal der-
ère le Poêle de la Mauresse, dans une
aison épargnée par les bombarde-
ents aériens de 1944, alors que dans la ruelle éventrée pénètre à présent le jour à pleins flots. Cette fenêtre, il en avait mainte et mainte fois peint le reflet dans les surfaces bombées des hanaps, des gobelets et des verres à la romaine.

L'œuvre de Stoskopff comporte un certain nombre de peintures datées, grâce auxquelles il est possible de suivre l'évolution de son esthétique. Les deux grandes périodes de son activité, parisienne de 1622 à 1640, strasbourgeoise de 1640 à sa mort en 1657, se distinguent tout d'abord par les textes français ou allemands visibles sur des livres ouverts, éléments fréquents de ses natures mortes «intellectuelles». La présence de certains objets familiers permet d'autres recoupements, enfin, il y a l'évolution des formats. Au début, ce sont en général des formats horizontaux allongés (fig. 1 de 1625, fig. 4 et fig. 5 de 1633, et *Les Cinq Sens à l'Horloge de table* de Strasbourg (fig. 2). La *Nature morte à la tête de veau* du Musée de Sarrebruck datée de 1640, *La Grande Vanité* de 1641 (voir fig. 12) et la *Corbeille de verres* de 1644 (voir fig. 15) se rapprochent du carré, qui, à cette même époque, est presque atteint avec les tableaux de petit format (env. 30×30 cm) dont on connaît jusqu'ici six exemplaires. L'un d'eux (voir fig. 17) est daté 1644. Alors apparaissent aussi les formats en hauteur, *Le Butor* de 1646 (voir fig. 13), les *Coquillages à la statuette de Minerve* (voir fig. 14) et le *Nautilus* du Musée de Strasbourg, ces deux derniers ne portant pas de date.

Un seul portrait peint par Stoskopff est connu par la gravure qu'en fit en 1641 Pierre Aubry à Strasbourg (voir fig. 19). L'encadrement de cette planche semble être également de lui et permet peut-être certains rapprochements. Mais le problème de Stoskopff dessinateur et graveur tel que nous l'évoquent certains écrits contemporains, reste indécis dans l'état actuel de nos connaissances. Dix mois après la mort de l'artiste, le graveur et éditeur Matthieu Mérian le jeune, dans une lettre au comte Jean de Nassau, parlait d'une «gravure qu'il eût été facile d'exécuter à la manière de Stoskopff, s'il existait encore des hommes comme Stoskopff».

Un art aussi caractérisé par l'atmosphère mystérieuse et quelque peu archaïque qui y règne, aussi personnel dans le milieu des Baugin, des Linard et des Louise Moillon à Paris, aussi nouveau dans l'évolution des arts à Strasbourg, devait exercer une influence, trouver des émules ou des continuateurs. Or il existe tant à Paris et dans les anciennes provinces du Royaume que dans la ville natale de Stoskopff certains tableaux que l'on serait tenté de lui attribuer, mais que diverses particularités de métier ou une date postérieure à la mort du maître commandent d'écarter de son œuvre. Aborder cette question risquerait de doubler le volume de cette étude: trop d'éléments restent encore dans l'ombre.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez: Joachim von Sandrart, L'Academia Tedesca della Architettura, Scultura e Pittura, oder Teutsche Academie... *Nuremberg 1675, II. p. 310; Joseph Brauner*, Sebastian Stosskopf, ein Strassburger Maler des 17. Jahrhunderts. *Strasbourg 1933 (avec 3 repr.); Hans Haug*, Compte rendu des Musées de la Ville de Strasbourg, *1927-1931*. Sébastien Stoskopff, peintre de natures mortes, *dans: Trois siècles d'art alsacien 1648-1948. Strasbourg 1948, p. 23-72, avec 16 repr.* Trois peintres strasbourgeois de natures mortes, *dans: Revue des Arts 1952, p. 138 ss. (avec 4 repr.)*. Deux nouveaux tableaux strasbourgeois. *ibid. 1959, pages 282-292 (avec 8 repr.)*. Catalogue des Natures Mortes du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. *Strasbourg 1954. Introduction et N°s 21-29, avec 9 repr.; Robert Heitz*, L'Art en Alsace, *dans Visages de l'Alsace (Paris, 1947, avec 2 repr.); Charles Sterling*, Catalogue de l'Exposition de la Nature Morte. *Paris 1952*. La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours. *Paris 1952; Curt Benedict*, Notes sur Jacques Linard, *dans Etudes d'Art (Musée National d'Alger) 1957*.

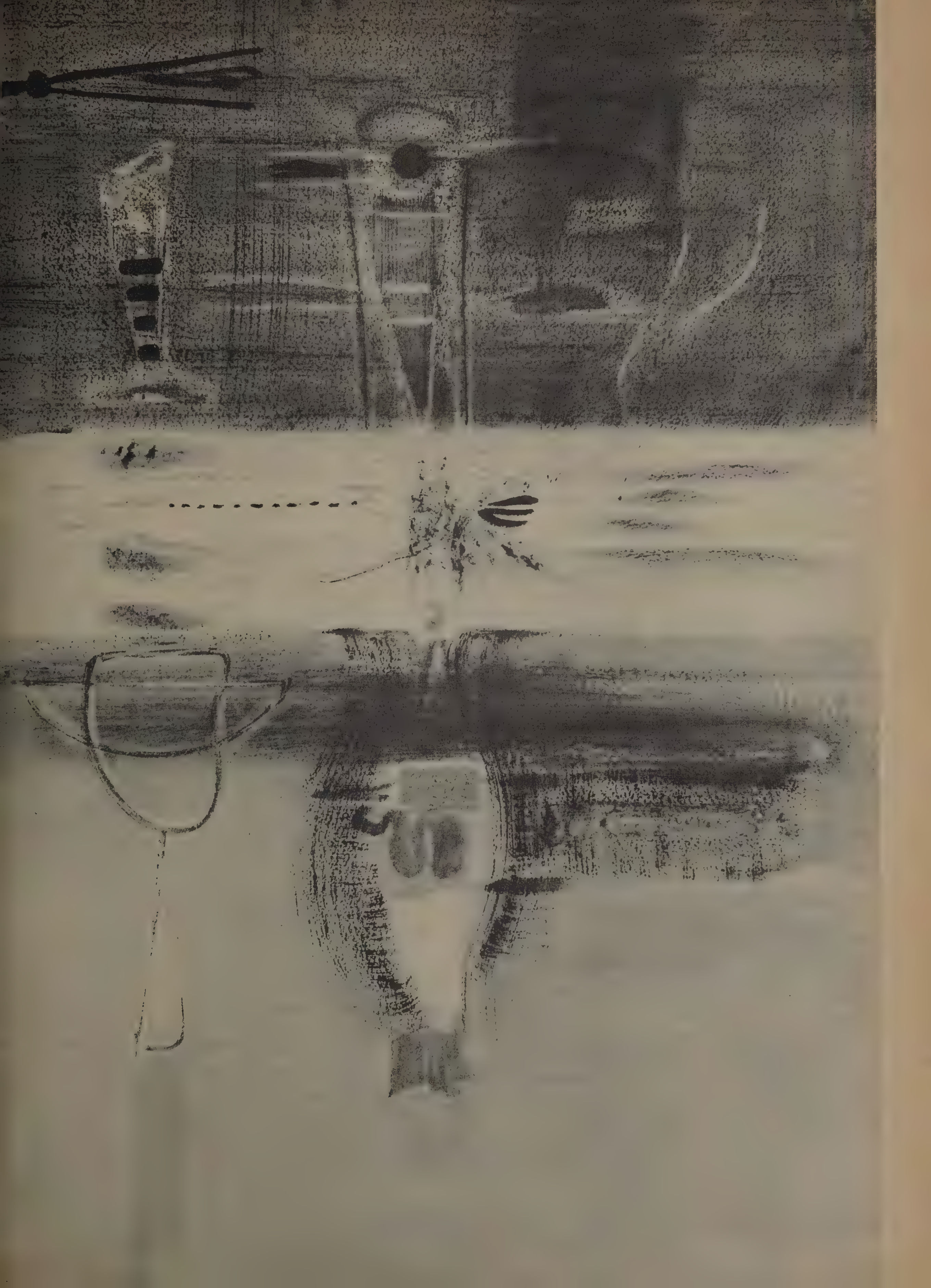
MARK ROTHKO

PAR PETER SELZ

◄ « Scène baptismale. » 1945. Aquarelle. 50,5
35,5 cm. New York, Whitney Museun



« Sans Titre. » 1946. Aquarelle. 98,5 x 65 cm
New York, coll. Mr. and Mrs. D. Blinken



Mark Rothko est né en Russie, à Dvinsk, en 1903. Sa famille quitta la Russie 1913 pour s'établir à Portland, Oregon, où il fit ses études. Il entra à l'Université de Y en 1921 pour y étudier les beaux-arts mais son manque de goût pour l'enseignem académique lui fit quitter l'Université en 1923.

*Vers 1925, il s'établit à New York et s'essaie à dessiner d'après le modèle viv. Il travaille pendant quelque temps à l'*Art Students League*, puis se met à peindre se Il expose sans succès à New York et travaille pour le W.P.A., programme de comman officielles, établi par le gouvernement pour venir en aide aux artistes pendant la cr des années trente.*

En 1945 Peggy Guggenheim présente dans sa galerie de New York une série peintures fortement marquées de surréalisme dans une grande exposition personne En 1947, le style de Rothko est fixé: il peint ces formes rectangulaires, flottant d l'espace, pour lesquelles il est connu aujourd'hui.

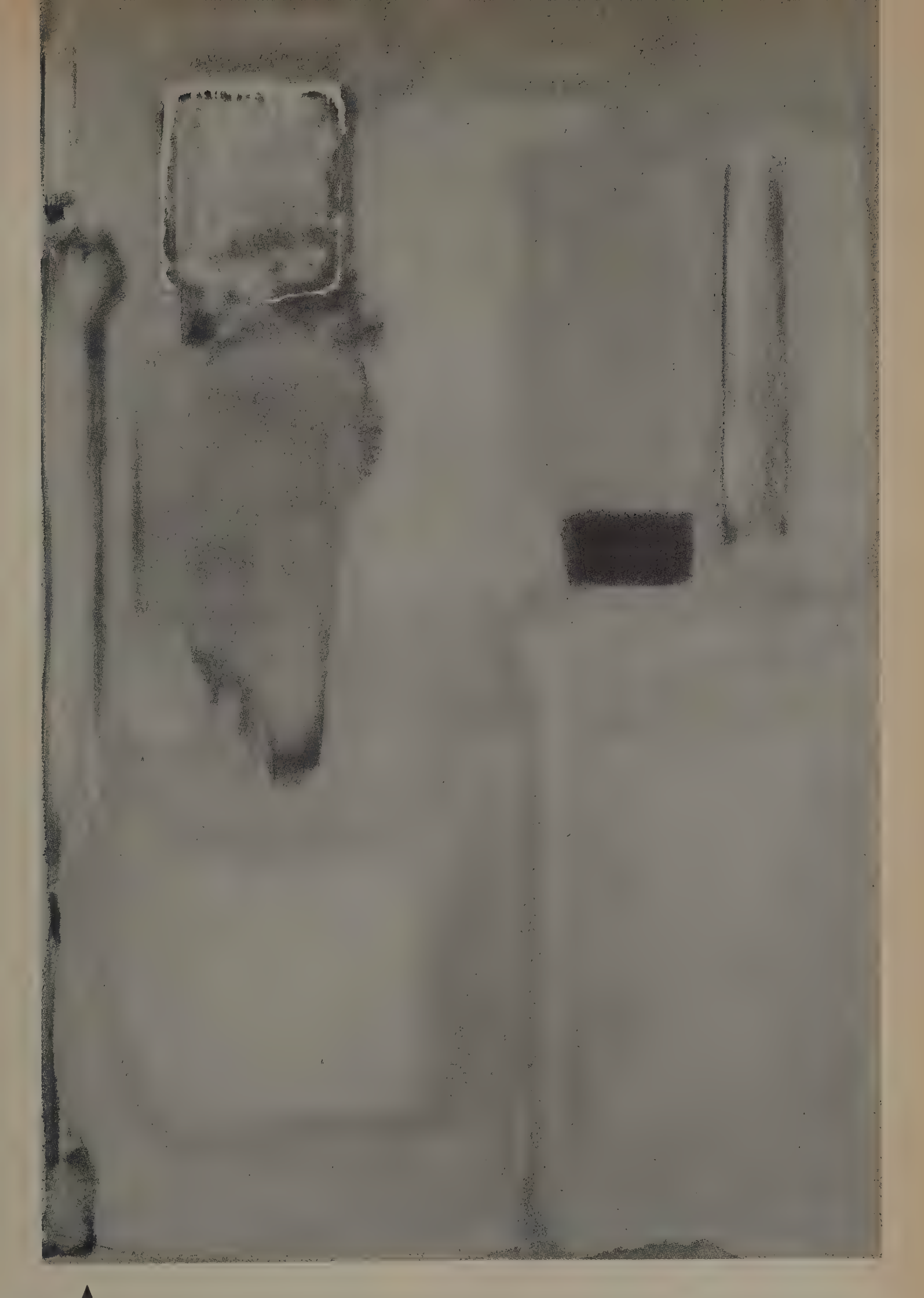
Rothko a participé à l'exposition The New American Painting *présentée d huit pays d'Europe en 1958-1959. Avec Mark Tobey, David Smith et Seymour Lipt Rothko a exposé au pavillon américain de la Biennale de Venise en 1958. Il hal toujours à New York. Le Musée d'Art Moderne de cette ville a présenté du 8 janv au 12 mars une rétrospective de son œuvre.*

«Numéro 24.» 1947. Huile sur toile. 85x127 centimètres. Appartient à l'artiste.



Vers 1945, Rothko écrivait: « Il est difficile pour l'artiste d'accepter l'incompré hension hostile de la société. Et pourtant, cette hostilité peut être l'instrument d sa libération. Détaché des illusions mensongères de la sécurité et de la solidarit il peut également abandonner le fatras des conventions plastiques: le monde des expé riences transcendentales s'ouvre pour lui. »

C'est ce monde, aux dimensions d'une intensité poignante, que Rothko pein dans des toiles aux larges surfaces qui nous incitent à la contemplation. Ces surface colorées ont une réalité si intense que même une configuration symbolique, comm dans les œuvres précédentes, devient inutile. Ces formes rectangulaires ont été compa rées aux réalisations des adeptes du néo-plasticisme, mais à la différence de ceux-c Rothko ne peint pas des phénomènes optiques ou des relations d'espace et de cou



▲
méro 19.» 1948. Huile sur toile.
105 centimètres. Chicago Art Institute.

leurs. Son œuvre a été aussi, parfois, classée parmi « l'action painting », à tort semble-t-il, car lui-même ne nous donne aucun renseignement sur la violence et la passion de son geste.

Attaché avec conviction aux valeurs humanistes, il peint des tableaux qui sont à la mesure de l'homme. Mais alors que pendant la Renaissance, l'homme qui peignait était la mesure de l'espace, chez Rothko c'est l'espace pictural, le tableau, qui devient la mesure de l'homme.

Voici, peut-être, ce qui caractérise la réaction du spectateur devant l'œuvre de Rothko: il contemple ces larges surfaces sans que son regard soit gêné par les moyens picturaux mis en œuvre. Il ne s'égare pas dans des détours déconcertants. Les tableaux n'évoquent ni des murs effrités, ni des toiles en loques. L'artiste a abandonné les

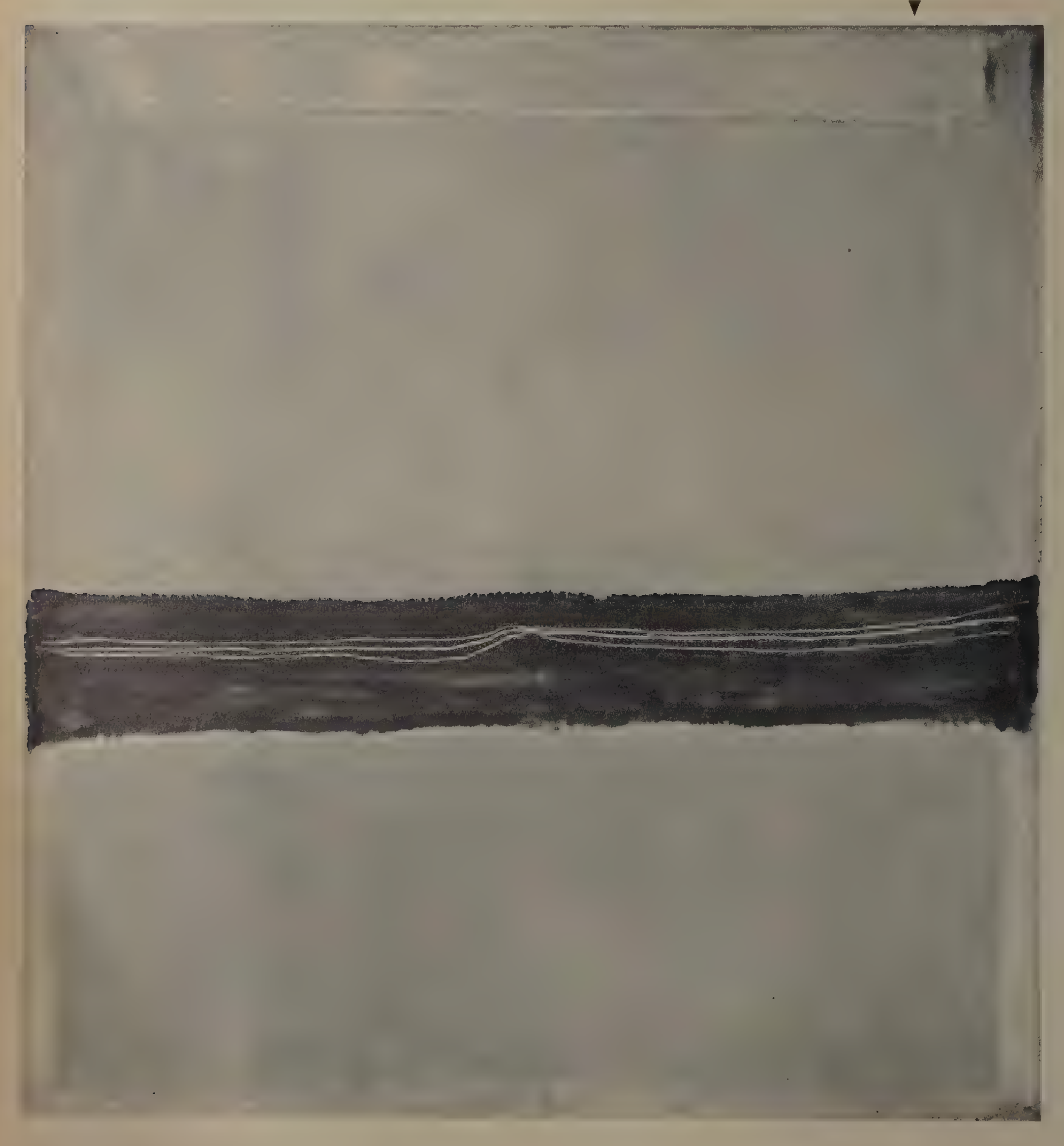
illusions d'un refuge dans un monde à trois dimensions. L'espace entre les couches et les touches successives n'existe même pas. La texture de la surface est aussi neutre que possible. Vues de très près, et dans la pénombre, comme elles doivent l'être, les toiles absorbent, enveloppent le spectateur. Nous ne regardons plus un tableau *de l'extérieur*, comme on le faisait au XIXe siècle: il nous faut entrer dans l'œuvre, nous pénétrer de son climat de brume et de lumière, ou nous laisser envelopper par elle comme par un manteau. Et ici, répétons-le, ces peintures silencieuses, ces surfaces énormes, opaques, merveilleuses, sont la mesure du spectateur et reflètent ce qu'il apporte avec lui. En ce sens, on peut dire qu'elles expriment directement les émotions et les désirs humains, car elles sont le miroir de notre fantaisie et nous renvoient l'écho de nos expériences.

Pour comprendre l'art de ce peintre, dont l'œuvre n'a guère de précédents dans l'histoire de la peinture, il est important de savoir que les arts picturaux n'ont joué aucun rôle dans sa formation première. Il raconte que dans sa jeunesse, autour de lui, l'art n'existait pas, purement et simplement. C'est seulement à l'âge de vingt ans qu'il eut connaissance des musées et des galeries d'art. Dès son enfance, cependant, il s'était préoccupé des valeurs sociales et culturelles. Quand le monde de la peinture s'ouvrit enfin pour lui, son esprit était parfaitement formé.

L'ambition de Rothko fut de transformer la peinture en quelque chose d'aussi fort, d'aussi poignant que la musique et la poésie telles qu'il les avait ressenties, de faire d'elle un instrument aussi puissant. Et même aujourd'hui, de son propre aveu, il ne considère pas son art sous un angle esthétique. Son point de vue est celui d'un humaniste et d'un moraliste.

«Blanc et Verts sur Bleu». 1957. Huile. 2 x 207 cm. New York, Coll. N. A. Rockefe

« Numéro 22. » 1950. 280 x 261 cm. H sur toile. New York, Sidney Janis Gall
▼





ns Titre ». 1957. Huile sur toile. 175,5 x
cm. Collection particulière, U. S. A.

En tant que peintre, Rothko ne doit rien qu'à lui-même. En fait on ne décèle dans ses œuvres aucune influence du passé. Dès le début, son art fut parfaitement original. Les scènes de la ville qu'il peignit dans les années trente offrent des formes aux couleurs subtiles, larges et plates, car le caractère plat et uni de sa peinture s'est très tôt manifesté. Des figures humaines isolées, séparées, sans contact les unes avec les autres, en étaient le thème principal.

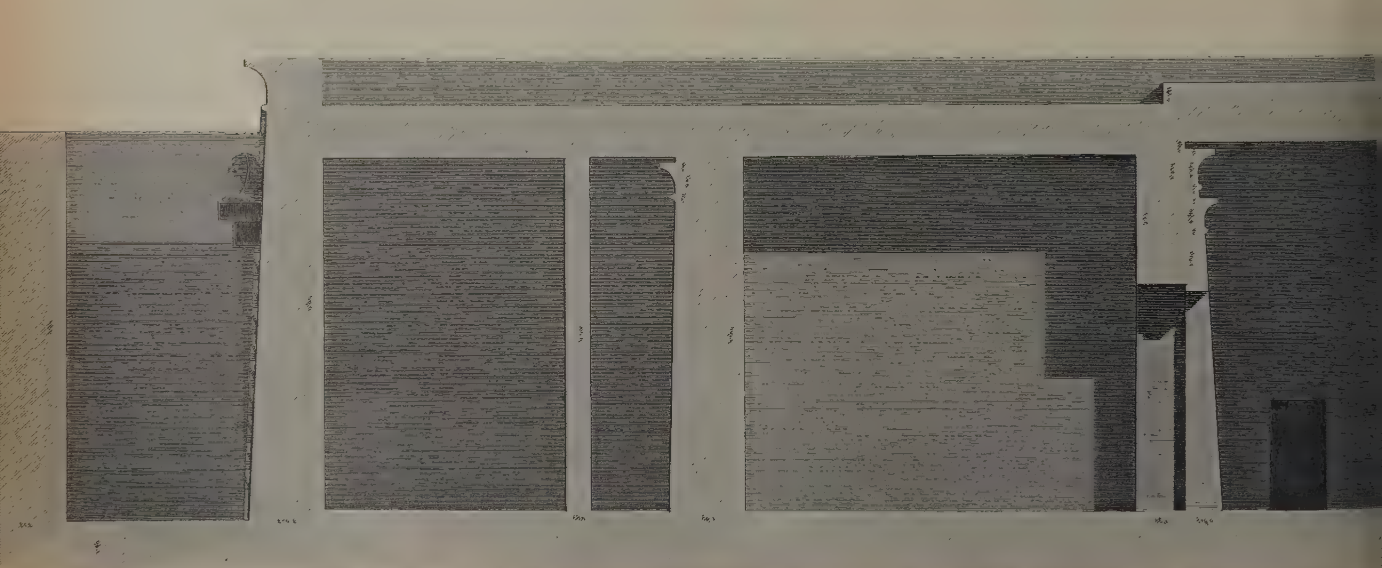


▲
uméro 7. » 1960. 267 x 246,5 cm. Huile
toile. New York, Sidney Janis Gallery.

L'expérience du surréalisme fut un élément libérateur pour Rothko comme pour tant d'autres artistes américains de sa génération. Il avait toujours admiré Dali, Chirico, Miró et Max Ernst. Le choc du surréalisme le conduisit à une exploration des mythes. Mais les êtres mythologiques, archaïques, qu'il peignit dans les années quarante, ses devins, ses oracles, sont dépersonnalisés, méconnaissables. Ils semblent habiter un monde imaginaire, sous la mer, et l'apparence familière des choses est détruite par ces êtres organiques, biomorphiques, composés d'éléments humains, animaux, végétaux. La couleur atténue ces symboles abstraits qui sont toujours dominés par les enroulements d'une ligne calligraphique. Peu de temps après, la surface plane réapparut victorieusement, et vers 1947 Rothko utilisait des formes rectangulaires, colorées et diffuses, qui flottaient librement dans un espace ambigu.

(Suite en page 82.)

▲
Antiquités. Karnak. *Gravure de Desmaisons, d'après Cécile et Balzac.*



Description de l'Egypte

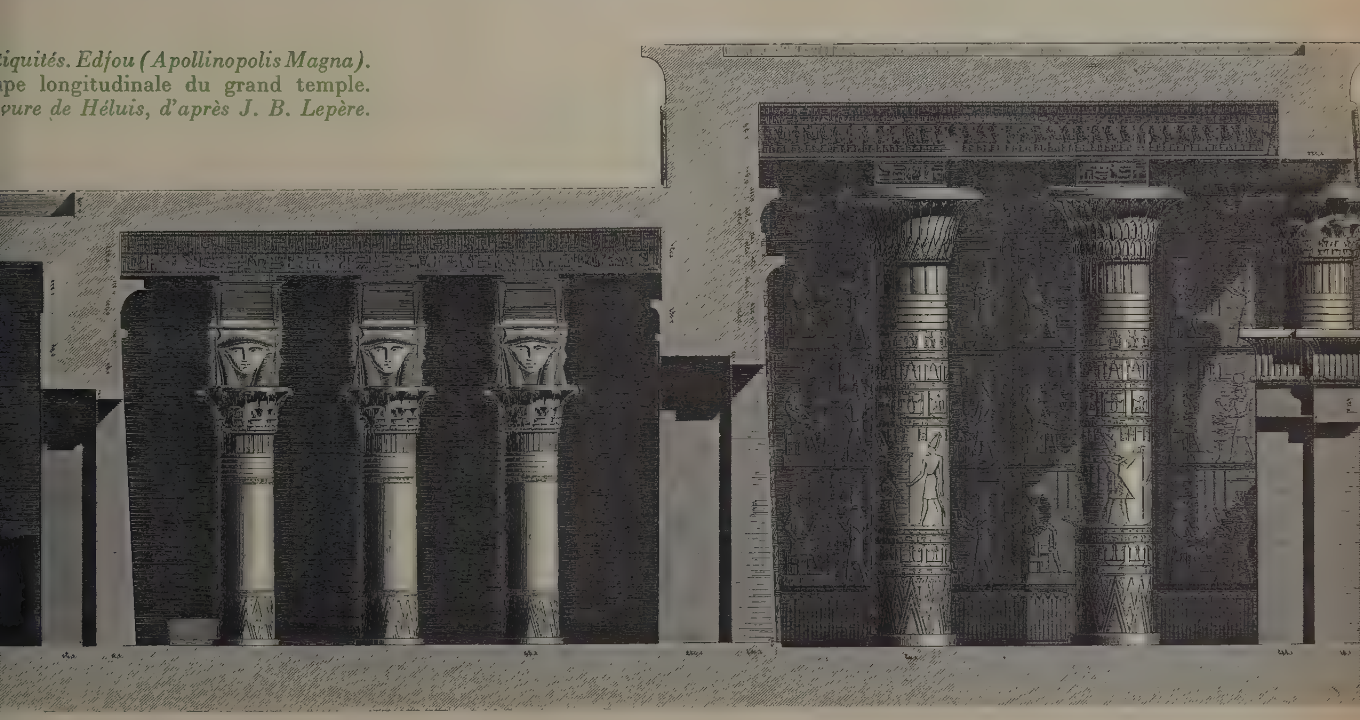
« Recueil des observations et des recherches qui ont été faites pendant l'expédition de l'Armée française »

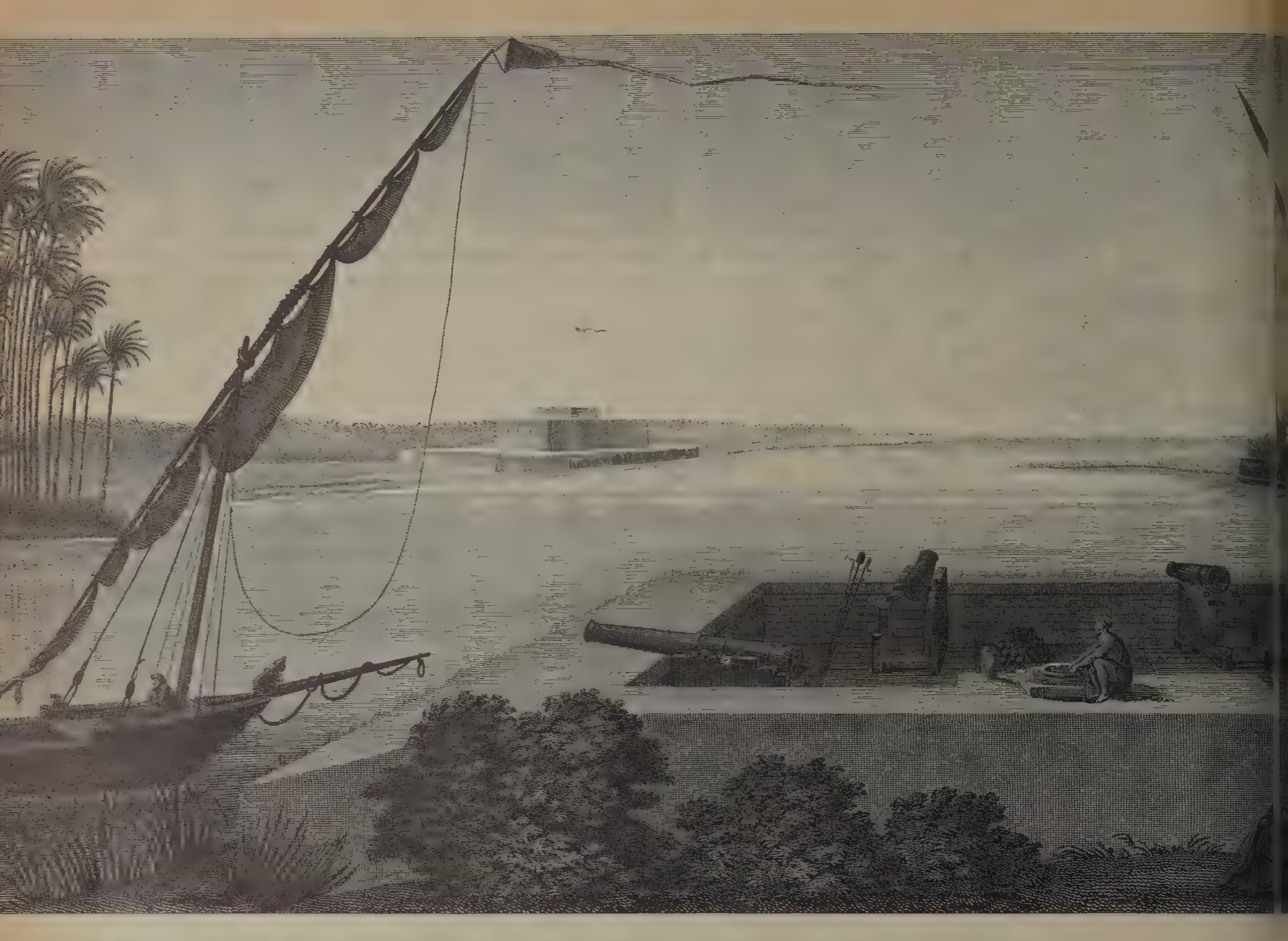
PAR RODERICK CAMERON

La « Description de l'Egypte », comme ıs l'apprend la page de titre de cette e de volumes, consiste en un « recueil observations et des recherches qui été faites en Egypte pendant l'expé- on de l'Armée française ». Le texte accompagné de onze volumes de vures. Il y a plus de neuf cent plan- s, classées en trois différentes caté- ies: Antiquités, Etat Moderne et toire naturelle. Les « Antiquités » nprennent tous les monuments an- eurs à la conquête de l'Egypte par Arabes; tout ce qui est postérieur à te époque compose l'Etat Moderne. eût été plus exact d'intituler cet ouvrage « l'Encyclopédie de l'Egypte », car aucun pays, à cette époque, n'avait été aussi soigneusement étudié. La publication, financée par le gouvernement français, s'étendit sur une période de trente ans: le premier volume parut en 1809 et le dernier en 1822, sous la Restauration. Les planches furent publiées au rythme de 100 par an. Ce fut une réalisation remarquable.

Un des volumes contient un atlas et des cartes si précises qu'on peut les utiliser encore aujourd'hui. Les spécimens de la flore égyptienne furent admirablement dessinés par J. H. Redouté, frère du célèbre Redouté, spécialiste des roses. D'autres artistes étudièrent les pierres, les animaux, les oiseaux, les reptiles et les poissons du Nil, de la mer Rouge et de la Méditerranée. Du Sud au Nord, de Philae au Delta, les savants français explorèrent, examinèrent, dessinèrent. Ils furent si impressionnés par la grandeur des ruines qu'ils les reproduisirent jusque dans leurs moindres détails, en plan, en élévation, en perspective, avec une telle exactitude qu'il serait possible, pour un architecte, de rebâtir des monuments rien qu'en se reportant à ces planches. Ils reproduisirent aussi, scrupuleusement, tous les bas-reliefs illustrant des scènes de la vie

tiquités. Edfou (Apollinopolis Magna). ıpe longitudinale du grand temple. vure de Héluis, d'après J. B. Lepère.





Etat Moderne. Vue du Boghaz ou embouchure du Nil. *Gravure de Giraud et Desmaisons, d'après Balzac.*

paysanne, guerrière ou religieuse, et même les hiéroglyphes qui pourtant n'avaient pas encore été déchiffrés et n'avaient donc aucune signification.

L'échelle choisie pour les dessins nécessita des feuilles de papier de très grand format. Il fallut construire des presses spéciales. On lit dans l'« Avertissement » qu'une technique particulière dut être mise au point pour certaines gravures. « La sérénité du ciel de l'Egypte ne pouvait être bien exprimée que par des teintes très étendues et assujetties à une dégradation uniforme. Il fallait aussi, pour représenter les surfaces lisses et spacieuses qui servaient de fond aux bas-reliefs égyptiens, employer des teintes égales qui, vues à peu de distance, produisissent le même effet que le lavis. On est parvenu à graver les ciels et les fonds à l'aide d'une machine qui supplée à un travail long et dispendieux... »

Non seulement la réalisation en elle-même est remarquable mais beaucoup de planches ont une véritable valeur artistique. Enfin « la Description de l'Egypte » fut le premier ouvrage à donner des informations précises sur cette civilisation extraordinaire dont les vestiges portaient déjà le nom d'antiquités égyptiennes au temps de Platon. Avant la campagne de Bonaparte, il fallait se référer aux ouvrages des historiens et des géographes grecs et romains, Strabon, Ptolémée, Pline et Plutarque. Hérodote est le plus digne de foi, mais le grand historien débarqua dans le port de Pelusium, sur le Nil, en 450 avant Jésus-Christ et l'Egypte, devenue une satrapie de la Perse, n'offrait plus alors qu'un pâle reflet de sa grandeur passée. Certaines de ses informations ne sont que des racontars recueillis auprès de prêtres corrompus. La fille de Chéops, dit-il, bâtit sa pyramide en demandant une pierre à chaque homme à qui elle accordait ses faveurs. Voilà qui est difficile à croire... Difficile aussi d'ajouter foi à l'histoire des serpen[ts] ailés, bien qu'Hérodote affirme avoir v[u] de ses propres yeux, une pile de squ[e]lettes à l'entrée d'une gorge, entre deu[x] montagnes.

On pourrait objecter que la campag[ne] d'Egypte échoua et n'apporta rien à [la] France. Peut-être, mais le monde enti[er] tira profit d'une entreprise dont la co[n]séquence principale fut l'ouverture d[u] canal de Suez. Au temps des pharaon[s] un canal de cette sorte avait existé, [et] Bonaparte accompagné de deux profe[s]seurs de physique, Mage et Bertholle[t] en avait retrouvé les traces. Il est certai[n] que si les Français étaient restés e[n] Egypte, Bonaparte aurait réalisé le pr[o]jet d'ouvrir un chemin jusqu'à la me[r]

L'autre résultat capital de la campa[]gne fut la découverte d'une dalle d[e] basalte noir, trouvée par le capitain[e] Bouchard dans le petit village de R[o]sette. La pierre, baptisée maintenan[t] « Pierre de Rosette », était gravée d[e]



stoire naturelle. Nymphæ Cærulea. *Gravure de Plée.* ►

eroglyphes et de caractères grecs et
motiques, combinaison qui permit
ngt ans plus tard à Champollion de
uver la clé pour déchiffrer les monu-
nts de la vallée du Nil.

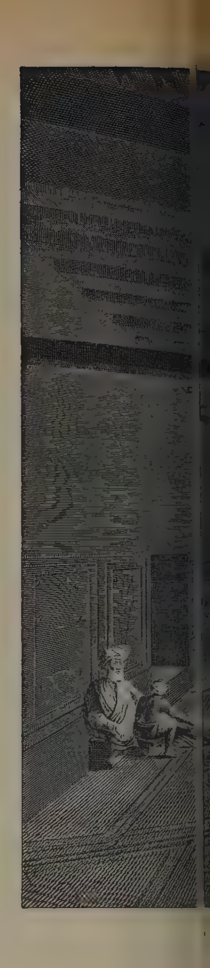
L'expédition d'Egypte fut à coup sûr
e « prodigieuse aventure » comme dit
naparte qui la compare à « un épisode
roman ». Il en parle avec enthousias-
, et l'on comprend qu'il soit apparu
mme un libérateur pour les Egyptiens
umis au joug turc depuis plusieurs
nérations et livrés aux guerres inces-
ntes entre les mameluks et leurs beys.
aque révolution d'Europe ou d'Asie
ait donné à l'Egypte un nouveau
aître, et voici qu'enfin celui qui arri-
it semblait se préoccuper de leur bien-
e. Avec l'aide de l'Institut d'Egypte,
bâtit des hôpitaux, édifia des fontaines,
eusa des puits et des canaux d'irriga-
n. Les rues de la ville furent débarras-
s des détritus accumulés depuis des
nées et un service d'enlèvement des
ordures fut organisé. En reconnaissance, les Egyptiens baptisèrent ce petit étranger noir et dynamique le « Sultan Kabir ». Kabir signifie « grand » comme nous le dit Bonaparte dans son Mémorial, sans aucune fausse modestie.

Madame de Rémusat, dame d'honneur de Joséphine, rapporte une conversation avec Bonaparte, un soir, à la Malmaison : « Les séductions d'une conquête orientale me détournèrent de la pensée de l'Europe plus que je ne l'aurais cru. En Egypte je me trouvais débarrassé du frein d'une civilisation gênante. Je rêvais toute chose, et je voyais les moyens d'exécuter tout ce que j'avais rêvé. J'aurais réuni dans mes entreprises les expériences des deux mondes, fouillant à mon profit le domaine de toutes les histoires, attaquant la puissance

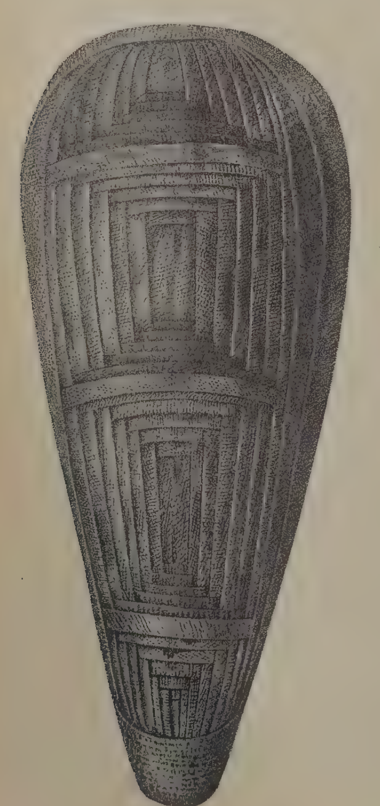




...tiquités. Edfou (Apollinopolis Magna). Vue intérieure du portique du grand temple. Gravure de Lorieux, d'après Cécile.



▲ *État Moderne. Le Caire.* Vues perspectives d'un bain public. *Gravure de L. A.* ·
Buigne, d'après Protain.



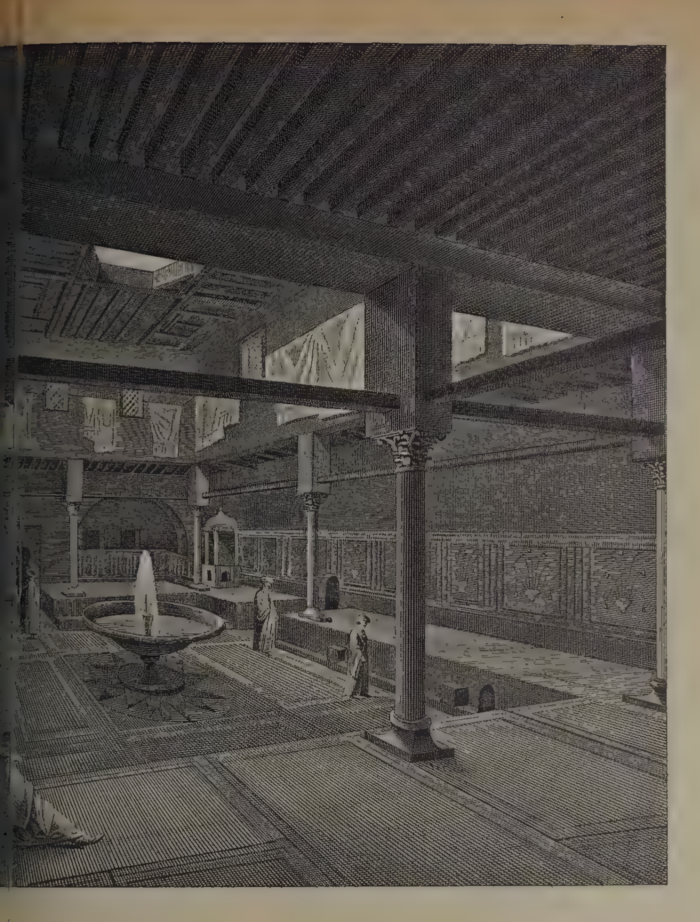
◄ *Antiquités. Thèbes. Hypogées.* Momie d'oiseau. *Tiré de la collection de J.C. Savagny.*

anglaise dans les Indes, et renouant par cette conquête mes relations avec la vieille Europe. Ce temps que j'ai passé en Egypte a été le plus beau de ma vie, car il en a été le plus idéal... ».

Bonaparte avait seulement vingt-neuf ans quand il s'embarqua pour l'Egypte, et c'est peut-être ce moment de son histoire qui fait le mieux comprendre son génie. Ayant décidé la conquête, « il se mit à l'œuvre avec cette activité extraordinaire qu'il apportait à l'exécution de tous ses projets. Il fit prendre à Rome les imprimeries grecques et arabes de la Propagande, et une troupe d'imprimeurs; il forma une collection complète d'instruments de physique et de mathématiques. Les savants, les artistes, les ingénieurs, les dessinateurs, les géographes qu'il amenait, s'élevaient à cent soixante-quinze individus ». Tous les hommes qui s'étaient distingués dans

la campagne d'Italie voulaient prend
part à cette nouvelle aventure: Desg
nettes, le brillant médecin qui plus ta
s'inocula le pus d'un bubon pesteux po
encourager les soldats atteints de
peste, Larrey, le chirurgien si habi
qu'on l'avait surnommé « la Providen
du Soldat », les professeurs Monge
Berthollet, le géologiste Dolomieu... to
voulaient s'attacher à la fortune d
jeune général.

Le 19 mai 1798, dans le plus gran
secret, car la Méditerannée était su
veillée par Nelson, une flotte de quat
cents navires, portant quarante mil
hommes, appareillait de Toulon. I
9 juin, elle se présentait devant Malt
qu'elle prenait le 10. Après six semain
en mer, elle arrivait devant Alexandri
Vingt-quatre heures plus tard, la vil
était tombée. Par une chance extr
ordinaire, l'expédition avait, par tro
fois, évité de justesse la flotte britan
nique qui avait croisé devant Toulo
et Malte après son départ, et était passé
à Alexandrie deux jours avant elle.





▲ *Antiquités. Thèbes. Medynet-abou.* Bas-relief sculpté du palais. *Gravure de Pomel d'après P. Jollois et Devilliers.*

Deux semaines décidèrent du sort de [l]a campagne et, à la fin du mois de [j]uillet, l'armée occupait le Caire. Le [s]ecret avait été si bien gardé que les [p]uissances étrangères se trouvèrent de[v]ant le fait accompli.

Les descriptions de la campagne mon[t]rent que les Français l'emportèrent sans [e]ffort. Les mameluks se brisèrent contre [le]s formations en carré des soldats en [u]niforme bleu. Appuyés à l'intérieur de [c]haque angle par de l'artillerie, ces carrés [n]e bougeaient pas d'un pouce sous les [a]ttaques des infidèles, qui faisaient tour[n]oyer en vain leurs cimeterres recourbés. [D]es centaines de turbans flottant sur le [N]il témoignèrent du grand nombre qui [a]vait péri dans la bataille des Pyramides. [L]ejeune a dépeint cette scène dans un [t]ableau qui est maintenant accroché à [V]ersailles. Pourtant les débuts de la [c]ampagne ne furent pas pour les soldats [a]ussi enchanteurs que voudraient nous [l]e faire croire les peintres officiels.

(Suite en page 81.)

[A]ntiquités. Thèbes. Medynet-abou. Bas-[r]elief sculpté sur un mur du palais. *Gra[v]ure de Phelippeaux, d'après Dutertre.* ►



Jacques Delahaye



Luce Hoctin / *Jacques Delahaye, vous êtes un des jeunes sculpteurs les plus dynamiques et les plus « agressifs » d'aujourd'hui. Comment définissez-vous vous-même votre évolution?*

Jacques Delahaye / Mes sculptures d'aujourd'hui ne correspondent pas à une intention opposée à celles que je faisais auparavant. J'ai toujours travaillé sur le règne animal ou sur la figure humaine. Ma tentative actuelle représente un affermissement de mes connaissances, non un éparpillement. Le problème, pour moi, c'est d'aller vers le personnage humain, tout simplement, et aussi vers les groupements humains: bras, jambes, torses, têtes. C'est d'ailleurs ce qui est le plus difficile; faire un personnage, j'en bave... Je fais de la sculpture en pensant à une œuvre, non en personnage à la mode, ou pour faire de l'argent, et je vous affirme que c'est la question essentielle... Ma préoccupation, c'est la reprise du problème laissé par Rodin et Carpeaux, Carpeaux surtout, qui a fait des groupements ou des architectures lyriques.

L. H. / *Vous dites, avec raison, que vous vous êtes toujours préoccupé de la représentation des personnages humains ou des animaux. Il y a en effet vos bustes, vos cavaliers, vos chats (1953, 54, 55), etc... Pourtant votre exposition de 1958, à Turin, vous situait dans la ligne de l'informel.*

J. D. / C'était l'exploitation à fond d'un cycle de vitesse, la continuation du chat, du cavalier nº 1, nº 2, etc..., saisis sou leur seul aspect de figure en mouvemen Mais cette exposition signifiait peut-êtr l'échec de cette recherche. Le mouve ment était trop dépersonnalisé. La figur devenait chose, et chose trop évane cente. Je ne m'occupais pas assez de l troisième dimension, difficile à atteindr

L. H. / *Comment pouvez-vous dire d'u sculpteur qu'il ne s'occupe pas de la tro sième dimension puisqu'une sculpture e nécessairement située dans l'espace?*

J. D. / Une règle debout sur une tabl un fil à plomb sont aussi situés dan l'espace, et néanmoins ne sont pas de sculptures. D'ailleurs, aujourd'hui o abuse singulièrement du mot « spatial »

CONVERSATION DANS L'ATELIER / 3

J·ques Delahaye est né à Paris en 1?8. Décidé très jeune à devenir sclpteur, il entre à l'Ecole des Ats Appliqués, puis, après un cort passage à l'Ecole des Beaux-Ats, il se voue à une activité indpendante. Il participe à partir de 154 au Salon de la Jeune Sculptue, expose à plusieurs reprises à l Galerie Stadler (1956 - 1958), fure dans un certain nombre d'expsitions à l'étranger. Avec la collabration de l'ingénieur B. Granet, ia installé une fonderie à Meudn, près de la maison de Rodin.



Jacques Delahaye.



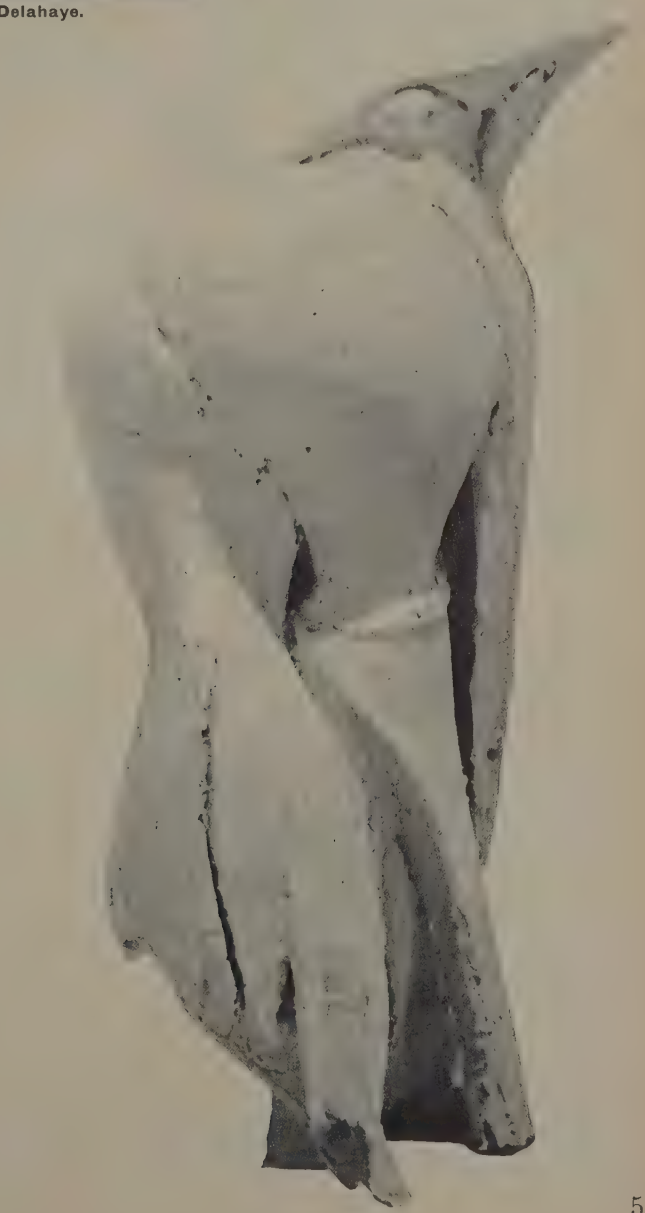
« Le Vampire ». 1956.

a troisième dimension, c'est la persective d'une chose, c'est la mise en ace d'une distance, l'intensité de prondeur d'une chose. Cela implique inétablement la connaissance des rapvrts et du dessin. On se trouve avec sculpture dans un monde ambigu: le roblème des volumes n'est pas le seul, éanmoins, il est très important. Mais y a aussi une connaissance de la techique qui est nécessaire.

. **H.** / *Les sculpteurs n'ont-ils pas jusment opéré une sorte de dichotomie:*



L'oiseau astrologique » est la première ulpture de Jacques Delahaye. 1952. ▶



d'une part les préoccupations de volume et d'espace, et de l'autre la signification humaine de l'œuvre?

J. D. / Oui, pour une très simple raison: on accepte n'importe quoi, on entraîne le goût à accepter n'importe quoi. Il faut en réalité qu'une sculpture soit faite « sans gaffe », que ce soit un *ouvrage* véritablement cohérent. Or, aujourd'hui, on essaie des tas de matériaux, des matériaux tout faits, entre autres. C'est conventionnel. Le vrai métier de sculpteur, c'est le travail de la glaise. C'est fait de lutte, de corps à corps avec la matière. C'est une répétition, c'est un rabâché de mille choses mauvaises pour une chose bonne. Dans ce sens-là, c'est intéressant: on se prend soi-même à une œuvre possible. Tout le reste est préoccupation d'arrivisme.

L. H. / *Comment voyez-vous les rapports sculpture-architecture, qui sont à l'ordre du jour?*

J. D. / Dans les circonstances actuelles, aucun rapport possible. D'ailleurs, depuis la Renaissance, et même depuis le gothique flamboyant, c'est à peu près inconciliable, bien que l'on s'entête à perpétuer ce problème. Pour faire respecter la sculpture, il faudrait de la part des architectes une discipline d'acier, sinon on aboutit à une œuvre de sculpteur à côté d'une œuvre d'architecte, à une simple juxtaposition d'éléments hétérogènes. On a assimilé l'architecture à la machine; on fait aujourd'hui une maison comme on fait une Buick ou un frigidaire. La multiplication des masses, le surpeuplement ont obligé à trouver des architectures *qui servent*, sans se préoccuper des problèmes artistiques. Une maison, c'est la machine habitée, tandis que l'art suppose le mécénat et les fastes. Ce que les architectes proposent aujourd'hui, ce sont des décorations à bas prix, au plus offrant... Ce qui n'a rien à voir avec le mécénat des grands et des rois des siècles passés. Si quelqu'un me dit: Monsieur Delahaye, faites-moi une fontaine, et qu'il me propose deux millions, ce n'est pas deux millions qu'il faudrait, mais deux cent millions au moins. Et dans dix ans, on pourrait y être encore. Non, tout cela, c'est perdu...

J'insiste: le problème architecture-sculpture est aujourd'hui un faux problème. Il n'y a plus que juxtaposition; rien d'autre. Ou bien des éléments décoratifs incorporés.

L. H. / *Que pensez-vous de la sculpture de votre époque?...*

J. D. / Nous sommes à une époque où les vrais sculpteurs sont plus rares que les pièces de collection.

« Cavalier 2 ». 1957. ►



« Le Vampire ». New York. 195

L. H. / *Comment expliquez-vous la désa fection contemporaine à l'égard de la figu humaine?*

J. D. / C'est difficile à faire, voilà tou Lier trois morceaux de sculpture, tro personnages, c'est plus difficile que c lier trois souches l'une à l'autre. Ma quoi qu'on fasse, on peut trouver de distributeurs et des défenseurs.

L. H. / *Quelle importance donnez-vou aux déterminations économiques?*

J. D. / Elles ne sont pas tellement im portantes; des supporters, il y en

« Cavalier 3 ». 195

toujours, mais la sculpture qu'on leur propose est déficiente. C'est d'ailleurs la publicité qu'on fait à l'art qui lui nuit. Aujourd'hui, tout est bon: il faut découvrir sans cesse du nouveau...

L. H. / *Les servitudes économiques sont cependant contraignantes, vous le savez bien vous-même.*

J. D. / Non, je ne marche pas dans le coup des conditions économiques. C'est une manière de noyer le problème, qui est de savoir « monter » une vraie sculpture. Un kilo de plâtre coûte 40 francs. Tout le monde peut s'en procurer. Et il y a des expositions (très nombreuses) ouvertes à quiconque.

L. H. / *Vous en parlez aisément, peut-être parce que vous avez réussi à organiser une fonderie. Pourquoi avez-vous poursuivi et réalisé ce projet?*

J. D. / J'ai voulu faire une fonderie pour avoir la responsabilité de ma sculp-





ture de A à Z. J'estime que le coup lime donné sur un bronze est aussi portant que la première gâchée de plâ donc il faut le faire soi-même. On n' voie pas une sculpture chez un conf tionneur. Je travaille en même tem que le fondeur et son équipe. Je suis tout le temps. On discute. Certai dispositions sont prises en commun. partir du moment où fonctionne le t vail d'équipe, l'œuvre devient possil C'est très important. L'esquisse l'œuvre est conçue individuelleme mais la réalisation se fait avec des ai spécialisés qui connaissent les matéria et permettent l'achèvement de scu tures de grandes dimensions. Qua Rodin faisait une glaise, le soir elle ét moulée sur place.

L. H. / *Comment envisagez-vous aujo d'hui l'évolution de la sculpture?*

J. D. / Je me sens mal placé pour voir, étant donné que je suis dans propre histoire. Mais je vois la sculptu aller vers une grande facilité et un se antiplastique déconcertant.

◄ **« Samouraï ». 1960.**

Ci-dessous, à gauche :

Le Cavalier est l'un des thèmes permane de Delahaye. Depuis 1954, on le retrou sans cesse évoluant vers une représentati de plus en plus identifiable et dynamiq

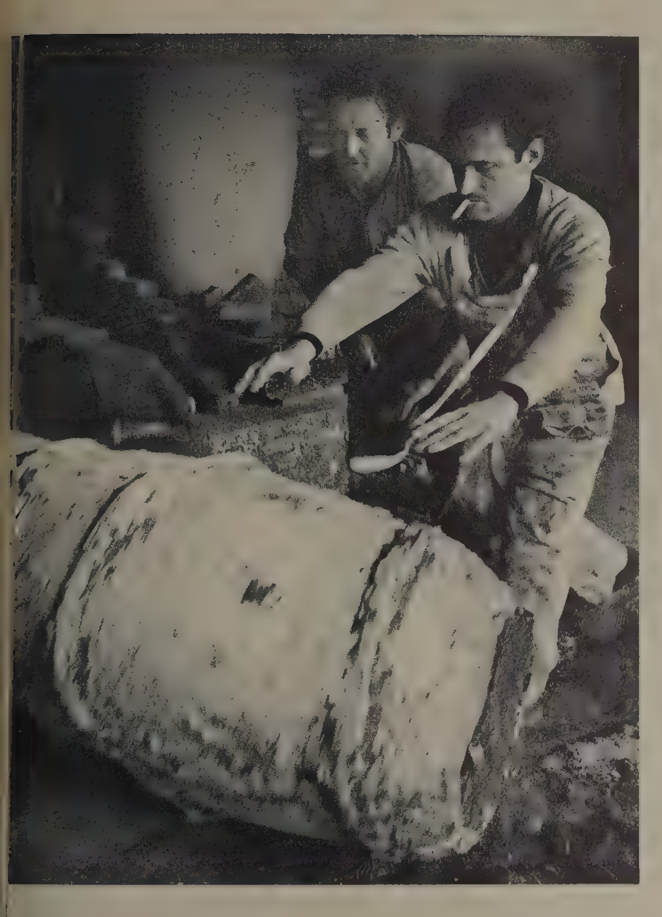
« Porte-étendard ». 1960.

▼





Dans la fonderie qu'il a installée aux environs de Paris, Jacques Delahaye travaille chaque jour avec son équipe dont le fondeur Clementi que l'on voit ci-dessous à gauche, à côté du sculpteur. Au lendemain d'une coulée, Delahaye roule la chape refroidie contenant un morceau de sa « Porte » monumentale qu'il a fallu retailler pour la réduire aux dimensions du four, et en faire un bronze. Il reste encore à fondre la moitié de la porte, dont on voit l'autre moitié, en plâtre, accotée au mur de la fonderie (ci-dessous).





. H. / *Pourtant, les sculpteurs d'aujour-'hui me semblent très préoccupés par les roblèmes de formes.*

. D. / Si l'on parle de formes... où sont es Dianes d'antan?... Drôle d'époque ù l'on prend un sommier pour un Iichel-Ange...

. H. / *Mais ne vous sentez-vous en omplicité avec aucun des sculpteurs ontemporains? Le « baroquisme » qui aractérise votre œuvre à son stade actuel e me paraît pas totalement insolite dans 'époque.*

. D. / En réalité, je me sens plus roche des prédécesseurs que des con-emporains (hors Giacometti); plus oncerné par les problèmes laissés en uspens, je vous l'ai dit, par Rodin ou Carpeaux, que par les problèmes ac-uels... Quant à mon « baroquisme », il orrespond à une recherche consciente: insi *La Porte* que j'ai exécutée cet iver, c'est la représentation d'une *action* où s'engagent une soixantaine de personnages et de chevaux, qui s'élancent au devant d'une masse d'eau — chevauchée et écroulement tout à la fois...

L. H. / *En somme, votre sculpture est la recherche d'une expression de la* vie en mouvement. *N'est-elle pas, aussi, une réaction contre certaines limitations de l'art actuel, qui est — très souvent — un art « des détails »?*

J. D. / Oui, c'est une tentative vers la représentation d'une totalité. Mais tout cela n'est encore qu'en préparation... et s'organise peu à peu.

L. H. / *Vous avez toujours une intention très précise d'organisation. N'admettez-vous donc pas le hasard ou l'automatisme en sculpture?*

J. D. / L'automatisme, c'est un des champignons de ce siècle, une maladie qui sclérose tout et nous fait vivre l'une des époques les plus «pompiers» qu'il y ait jamais eue.

L. H. / *En somme, vous êtes, malgré votre goût de la tradition, un révolté, un « jeune enragé » de la sculpture...*

J. D. / Non, pas spécialement. Je ne suis pas un révolté systématique. Mais quelle œuvre sincère et consciente n'est pas en révolte contre toute autre?

Si vous voulez en savoir davantage

Dans notre numéro de décembre, nous avons commencé, avec une conversation entre Jean Messagier et Jacques Putman, une série d'entretiens de jeunes critiques avec de jeunes artistes. Dans notre numéro 74, Michel Conil-Lacoste interrogeait Hundertwasser. Ces échanges de propos dans l'atelier s'efforcent de préciser les buts que poursuivent les jeunes et non à établir un palmarès.



La «Quadreria» du Correr

PAR GIOVANNI MARIACHER

Directeur des Musées Vénitiens d'Art et d'Histoire

De nouveaux aménagements font de la célèbre galerie vénitienne un exemple de la muséographie la plus avancée



▲

..ne des salles du Musée Correr avant la ..erre : meubles, objets et peintures de ..utes les écoles sont présentés ensemble.

..près la rénovation du Musée par l'ar..itecte Carlo Scarpa, un aspect de la salle ..nsacrée à l'art gothique. Le panneau ..termédiaire est en brique légère, avec un ..vêtement blanc ; les montures et l'en..drement en fer verni. La croix, peinte ..es deux côtés, est présentée sur une arma..re de fer. Le sol est en brique foncée, ..s murs blancs et le plafond gris foncé.

Parmi tant de musées italiens ouverts à nouveau ou réorganisés après la dernière guerre, la Quadreria Correr représente, je crois, l'une des nouveautés les plus intéressantes. Jusqu'à présent, en effet, le musée n'a jamais eu à proprement parler de pinacothèque bien qu'il ait abrité, dès son origine, des tableaux de prix. Car en 1830, à la mort de son fondateur, Théodore Correr, qui laissait à sa ville natale une collection réunie au cours de longues années de recherches passionnées, on y trouvait déjà Bellini, Carpaccio, Antonello et les peintres du Settecento — de Pietro Longhi à Guardi — qui font aujourd'hui la gloire de la Ca' Rezzonico, sans oublier les remarquables dessins de Tiepolo, de Longhi, de Guardi et d'autres grands maîtres, conservés maintenant dans la bibliothèque.

Un fait doit être souligné tout d'abord : Théodore Correr était un simple citoyen, un collectionneur aimant non seulement les peintures mais les meubles, les étoffes, les céramiques, les petits bronzes tout comme les médailles, les monnaies, les vêtements et aussi une quantité de choses assez disparates qui prenaient à ses yeux une valeur sentimentale en un temps de crise inexorable après la chute de la République millénaire. Et ce fut véritablement pour Venise une chance inestimable que d'avoir trouvé en lui un homme animé d'une passion telle que, malgré son peu de fortune, il parvint à mener à bien une si vaste entreprise.

La conséquence naturelle de cet intérêt pour des objets si divers fut l'aspect extraordinairement multiforme que prit le musée dès son origine. Le goût romantique de l'époque — cela se passait au milieu du XIXe siècle, — favorisait les arrangements pittoresques et la recherche de cette atmosphère évocatrice qui naît des rapprochements inattendus. Telle fut sans doute la raison pour laquelle on ne sentit pas tout d'abord la nécessité d'isoler certaines œuvres d'art qu'on laissa donc réunies en un singulier assemblage avec les autres pièces de la collection.

◄ *La salle des Bellini après la réorgani-tion. Les parois sont revêtues de panne de bois peints en blanc ivoire. Les lam encastrées diffusent une lumière égale évite les reflets sur les peintures. reconnaît ici, de gauche à droite, tr tableaux de Giovanni Bellini : La C cifixion, La Transfiguration, La Pie*

Détail du montage réalisé pour la sta en marbre du doge Tommaso Mocenigo p Jacobello dalle Masegne. Une armat de fer porte le socle de marbre blanc p

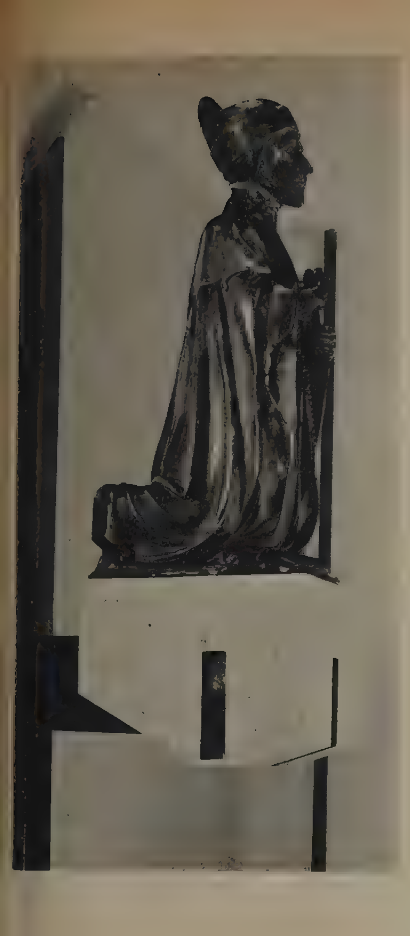
Page ci-contre, en bas à droite

Un autre angle de la salle Bellini (à d portrait de Giovanni Mocenigo). Les c valets sont en bois de teck, l'encadreme des panneaux revêtant les parois, en hê naturel. Moquette ivoire, plafond gris fon

Dans la salle Antonello de Messine, célèbre Pietà est exposée près d'une pet Madone de Dirk Bouts. Une moque gris clair couvre le sol. Les parois sc faites de dalles légères en pierre po (travertin) maintenues par des suppo de fer et de bronze. Des éléments de b noir mobiles séparent les panneau



Mais pendant ce temps, l'Histoire avançait: la muséographie moderne apportait ses exigences nouvelles et des critères absolument opposés à ceux du romantisme. De plus, le Musée Correr cessa d'être une institution unique, il se divisa et donna naissance peu à peu, grâce à l'accroissement des collections, à différentes sections: celle du XVIIIe siècle vénitien à la Ca' Rezzonico, celle du verre à Murano, celle du théâtre à la Casa Goldoni. Du Musée Correr primitif, transféré en 1923 aux *Procuratie Nuove*, seule demeurait la section consacrée à l'histoire officielle de la République, après la réorganisation qui suivit la guerre; restaient à installer la peinture et les arts mineurs. J'ai parlé plus haut des exigences de la muséographie moderne; le besoin se faisait sentir d'une revision critique des pièces réunies et d'une disposition cohérente,



selon les principes admis aujourd'hui. C'est dans cet esprit qu'est apparue la nécessité de créer une véritable pinacothèque en mettant en valeur les peintures les plus importantes et aussi en les disposant de manière à réaliser autant que possible une présentation unifiée et cohérente.

Ainsi est née la Quadreria Correr où le visiteur peut suivre aujourd'hui, de salle en salle, le développement de la peinture vénitienne depuis ses origines jusqu'au moment où s'allumèrent les grandes lueurs du XVIe siècle, époque dont le musée, par un étrange phénomène, ne possède aucune œuvre majeure: ni Titien, ni Tintoret, ni Paul Véronèse, que le visiteur sait pouvoir contempler ailleurs, en prolongeant son voyage imaginaire par une visite à l'Académie.

Mais il trouvera aux *Procuratie Nuove* d'autres trésors, d'autres témoins précieux de cette histoire passionnante, auxquels la présentation sobre et aérée conçue par l'architecte Scarpa semble donner une présence nouvelle, qu'il s'agisse du coffre de la Bienheureuse Juliana, décoré au XIIIe siècle par un artiste encore lié à Byzance, ou des *Dames Vénitiennes* de Carpaccio, qui évoquent si étonnamment le climat du Quattrocento vénitien. La *Pietà* d'Antonello de Messine, la seule de ses œuvres demeurées à Venise après le bref séjour du peintre sur la lagune, se détache sur un fond de marbre, à la fois somptueux et discret. L'œuvre porte encore la marque d'anciennes détériorations. Elle reste pourtant l'un des plus grands chefs-d'œuvre du maître, et fait comprendre son ascendant sur les peintres vénitiens qui s'attachèrent à lui, sur Giovanni Bellini tout d'abord.

C'est de lui que le Musée Correr possède sans doute le plus grand nombre de peintures, des œuvres de jeunesse surtout, exécutées lorsque Giambellino subissait fortement l'influence de Mantegna. Mais des tableaux comme la *Crucifixion* (révélée depuis quelques années seulement par une étonnante restauration), la *Pietà*, la *Madone* de la collection Frizzoni, la grande *Transfiguration* sont indispensables à la compréhension des débuts de Bellini. De son père Jacopo (aidé probablement par Giovanni), voici la petite prédelle de la *Crucifixion*, et de son frère Gentile, le vigoureux profil du doge *Giovanni Mocenigo;* nous pouvons ajouter, parce que nous sommes persuadés de l'attribution à Bellini, le fragment, tiré des réserves, représentant le doge Pietro Orsoleo et la dogaresse, dont des documents attestent qu'il a fait partie d'un polyptyque perdu de Giovanni, enfin un joli portrait du jeune Santo couronné de lauriers.

J'ai insisté sur la variété des collections qui sont à l'origine du musée, où les arts mineurs et appliqués ont une large place.





Le programme de réorganisation, actuellement en cours, comporte également une présentation nouvelle des céramiques. On a aménagé pour le moment, comme en appendice à la pinacothèque, une salle présentant les majoliques du début du XVIe s., provenant d'Urbin, de Pesaro, de Faenza, de Casteldurante et de Venise même. Et à vrai dire, les très fins décors des plats peints par Pellipario pour le « Service Ridolfi » ou par les meilleurs décorateurs de cet âge d'or de la céramique italienne, ne détonnent pas après les peintures.

Antonello de Messine: la Pi…
Vers 14…
Bois. 145×85 …



◄ *La salle des Carpaccio: à dro… « Les Courtisanes », sur un chevalet … fer et bois de teck. A gauche, sur … panneau de bois peint en blanc ivoi… deux autres peintures de Carpacc… saint Pierre Martyr, et saint Sébasti… Sur la cloison du fond, également bla… che, « L'Homme au Béret rouge », att… bué à Carpaccio. Le plafond est g… foncé, le sol recouvert d'une moque… ivoire, les plinthes en hêtre natur…*

Le souci majeur qui a présidé à la réorganisation de la Quadreria a été d'assurer au maximum la mise en valeur de chaque œuvre d'art. Les tableaux ont été isolés les uns des autres dans toute la mesure du possible et disposés sur des parois très claires, sur des chevalets métalliques aux lignes légères, ou sur des cloisons intermédiaires soulignées parfois d'un encadrement foncé. La couleur qui prédomine pour les fonds est le blanc. Pour les plafonds seulement, on a eu recours, de temps à autres, à des tons plus soutenus. En adoptant des matériaux variés pour les panneaux de présentation et pour les sols, on a évité la froideur et la monotonie, tout en maintenant le principe de sobriété et de clarté voulu par l'architecte. Les fausses corniches, les cimaises de bois foncé ont été supprimées. Les armatures des chevalets, les montants, les supports des sculptures, sont en fer brut. Ainsi, l'utilisation des ressources qu'offre la muséographie moderne contribue à créer une cohérence stylistique et à donner au visiteur l'impression de se trouver non dans un cimetière de choses mortes, mais dans une atmosphère actuelle et vivante.





Rulisations de

Aidrée Aynard-Putman

Photos de J.-F. Bauret



des cuisines sans rigorisme

Fge ci-contre, en haut

le simples lattes de parquet ont té disposées sur les murs et le afond de cette pièce afin de parer la partie repas de la partie uisine. Au centre de la table, neuf urreaux de Delft encastrés perettent de poser les plats chauds. dossé au mur, un banc d'église. isposée contre la paroi, une colction de cuillères et divers ustenles de ménage en cuivre, dont un oule à gâteau marqué Trianon.

ur une étagère en chêne, des boux de confiseurs XIXe, des boîtes n cuivre, un panier romantique rvent à ranger les provisions.

La cuisine étincelante, fonctionnelle, agencée comme un laboratoire, est un élément de confort certain qui fait rêver presque toutes les femmes. Une tendance nouvelle pourtant se fait jour dans cette partie de la maison: le désir d'y imprimer un peu de fantaisie et d'originalité. Le fait que bien des femmes y passent maintenant une partie de leur temps est naturellement l'une des causes de cette évolution. Il arrive aussi que la table du repas soit dressée, de temps à autre ou de façon habituelle, dans un coin de la pièce. Il est donc normal que la maîtresse de maison cherche à exprimer là aussi son goût personnel.

Sans renoncer à aucun des agréments que procurent le réfrigérateur, le four à thermostat et les éléments ultra-perfectionnés, chacun peut trouver des idées pour « humaniser » la cuisine: carreaux anciens, pots et casseroles de cuivre, collection de couteaux, bocaux du XIXe, vanneries etc... L'ŒIL a visité et vous montre une série d'installations où les trouvailles de ce genre ont trouvé heureusement leur place.



◄ *Des casseroles de cuivre de différentes tailles, de simples pots à épices en émail et des ustensiles de bois animent ce coin de cuisine.*



▲ *Des carreaux bleus et blancs de différents motifs encadrent l'évier de cette cuisine. Madame Pinsart, animatrice du groupe des 4 Potiers les a disposés en frise dans la grande cuisine de sa maison à Paris. Elle range les légumes et les fruits dans des paniers de jardiniers (à gauche) et réserve au sel, au sucre, à la farine des boîtes en céramique des 4 Potiers (à droite).*



La cuisine ci-contre est réservée à la maîtresse de maison. Madame V[illegible]al l'a fait installer, à côté de celle qui sert tous les jours, pour y recevoir les intimes. L'ancien fourneau a été agencé en cheminée où l'on cuit à la broche. Sous le foyer un rangement pour le bois. Au fond derrière un paravent sont groupés l'évier, la cuisinière et le réfrigérateur. Autour de la table des sièges de jardin en malacca. Le papier peint à motifs « carreaux de Delft » orne certains murs. A droite de la cheminée, des barattes et des instruments de bois utilisés jadis pour la fabrication du gruyère et qu'on trouve encore en Suisse. ►







◄ *Sur cette étagère, une collection d'instruments anciens choisis pour leurs formes particulièrement décoratives, notamment un moulin à café 1900. Les vignettes multicolores représentant des oiseaux qui ornent la base de l'étagère sont de simples « bons points » d'écoliers.*

Des vanneries trouvées au hasard ► de voyages en France et en Italie sont suspendues dans ce petit office d'une maison de Versailles. On s'en sert pour présenter les fromages ou les fruits, pour ranger les légumes et les fines herbes.



ge ci-contre et à droite, deux ►
pects de la cuisine parisienne de
adame Hagnauer. De simples
rreaux bleus et blancs protègent
murs au-dessus de la cuisinière
la paillasse. Un ingénieux agen-
ment de placards en bois avec
gements pour les plateaux, les
tensiles de ménage et les légumes
ceux-ci sont rangés dans des
niers plats en osier. Les casseroles
nickel ne sont pas dissimulées.
i-contre, une étagère en bois ciré
l'on a posé deux bocaux en
ïence blanche à filets bleus, des
îtes à épices et un moule en cuivre.
u-dessus de l'étagère, une nature
orte. Huche à pain en vannerie.



Mme Hébert-Stevens a voulu recréer à Paris l'atmosphère d'une cuisine hollandaise du XVIIe. Au mur du fond laqué vert sombre, un petit Corneille de Lyon. Autour et au-dessus de la cuisinière, des carreaux de Delft anciens. La chaise hollandaise est d'époque. Sur l'étagère, des bocaux de pharmacie.

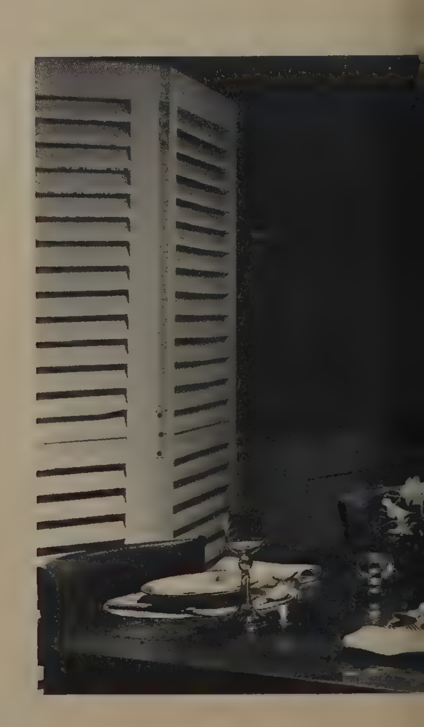
▼





La céramiste Valentine Schlegel a fixé au mur de sa cuisine une étonnante collection de couteaux provenant d'Espagne, d'Italie, de Chine et de bien d'autres pays encore. Sur la table de bois, des carreaux de céramique, couleur naturelle et quelques-unes des poteries créées par Valentine Schlegel.

▲
Un très joli carrelage 1880, à guirlande de feuilles de vigne sépia sur fond blanc, donne à cette cuisine parisienne un charme particulier. Apprécier les carreaux anciens n'empêche pas de choisir un des seuls éviers fonctionnels fabriqués en Europe (Villeroy et Boch). Etagère à épices de la boutique Fauchon. Casserole italienne en acier inoxydable et cuivre (Sambonet).



les carreaux de liège couvrent les ► urs de cet office attenant au lon où l'on reçoit. Dans l'angle, pan coupé formant placard et mportant un évier en acier inoxy-able. Sur les étagères, des verres de uleurs anciens. Une gouache de bliakoff contribue à faire de cette tite pièce un office très raffiné. écorateur, Michel de Potestad.





◄ *Chez la marquise de Potestad, la cuisine est séparée en deux parties par un paravent dont chaque feuille est un volet de bois peint en blanc. Celui-ci dissimule les appareils proprement dits: cuisinière, réfrigérateur, etc., que l'on aperçoit au fond, à gauche. Sur la grande table de chêne ciré, le couvert est dressé: assiettes à asperges romantiques, sets de table portugais, verres soufflés. Au fond sur des étagères, un service bleu « Early American ».*

Livres sur l'art

INVENTAIRE GÉNÉRAL DES DESSINS DES MUSÉES DE PROVINCE

La grande entreprise de l'Inventaire Général des dessins des Musées de Province avance rapidement. Après les trois premiers volumes (Besançon, Toulouse, Montauban), analysés dans ces colonnes par M. Thuillier (*L'Œil*, Nos 55-56), voici l'inventaire, établi par M. Jacob Bean, des dessins italiens du Musée Bonnat à Bayonne. Il est précédé d'un aperçu attrayant sur Bonnat collectionneur, par Mme Bouchot-Saupique, l'une des principales animatrices de la publication. Cet inventaire, qui mérite plutôt le nom de catalogue raisonné, n'est pas seulement le premier de la série qui soit consacré à des dessins italiens: il constitue aussi la première étude approfondie sur les dessins italiens publiés en France depuis l'époque de Reiset et de Both de Tauzia, mis à part quelques catalogues d'expositions présentées au Louvre, rédigés par M. Bean lui-même et par Mlle Roselyne Bacou. L'incroyable richesse des musées français en dessins italiens impose à l'érudition française une obligation à laquelle elle a trop tardé à se soumettre. Un coup d'œil sur la bibliographie qui ouvre le présent travail, sur ceux consacrés par Berenson aux dessins florentins, par les Tietzes aux Vénitiens, suffit à montrer combien est mince jusqu'à maintenant la contribution des savants français dans ce domaine de l'histoire de l'art. Il faut espérer que le remarquable catalogue dont nous rendons compte ici marque le début en France d'un véritable renouveau d'intérêt pour ce sujet. Il est encourageant à ce propos d'apprendre que l'inventaire des admirables dessins italiens de Chantilly est également presque achevé et qu'il est confié à la compétence de Mlle Bacou.

Si la collection de dessins italiens réunis par Bonnat n'est pas la plus vaste de celles que recèlent les musées de France (le catalogue ne compte que 276 numéros), elle est certainement, par sa qualité, l'une des deux ou trois plus importantes.

Léon Bonnat avait une prédilection pour les grands artistes italiens du Quattrocento et de la Haute-Renaissance, dont un bon nombre sont représentés par de superbes exemples, alors que la collection comprend seulement une trentaine de dessins des XVIIe et XVIIIe siècles.

Je ne veux pas m'étendre sur les [illegible] Léonard, les 7 Raphaël ou les 5 Mich[illegible] Ange, qui sont connus de tous, sauf p[illegible] remarquer que certains versos, tous rep[illegible] duits ici, sont moins connus que les rect[illegible] et pour souligner que M. Bean ne sous[illegible] pas à l'hérésie, toujours vivace, tendan[illegible] faire de Sebastiano del Piombo l'auteur [illegible] trois des plus beaux Michel-Ange de ce[illegible] collection (Nos 65, 66, et 69).

M. Bean fait preuve en toute occas[illegible] d'un jugement lucide et modéré. Il rec[illegible] naît que la certitude absolue quant à l'[illegible] tribution des dessins est dans bien des [illegible] un idéal inaccessible. Il a raison de rappe[illegible] par exemple, que le style de Giova[illegible] Bellini dessinateur est encore mal con[illegible] et que l'attribution qui lui est faite [illegible] Apôtres (Nos 10 et 11) est encore [illegible] question ouverte.

Parmi les changements d'attribution p[illegible] posés par M. Bean, le plus important pe[illegible] être concerne le « Pisanello », représenta[illegible] une dame et deux gentilshommes en lor[illegible] vêtements, qu'il rattache à l'Italie du No[illegible] vers 1450 (No 223). La déchéance de ce[illegible] aquarelle fameuse est basée sur une co[illegible] paraison entre une série de 16 feuillets [illegible]



p chemin, dont celui de la collection Bonn, visiblement de la même main, et à pı près du même format, qui ont tous appartenu au Marquis de Lagoy, et formaient sans doute les pages d'un carnet de croquis. La diversité des motifs, exécutés d'après des sculptures classiques ou gothiques, des miniatures ou d'autres sources, semble exclure le nom de Pisanello.

L'auteur propose, après Philip Pouncey dans bien des cas, des attributions nouvelles et convaincantes à Giovanni Cariani (Nº 18), Marcello Fogolino (Nº 30), Moncalvo (Nº 76), Aldini (Nº 78), Pierino del Vaga (Nº 96), Polydore de Caravage (Nº 116), Pordenone (Nº 123), Salviati (Nºs 149-150), pour n'en citer que quelques-uns. Un changement que je considère avec plus de réticence concerne les deux dessins donnés maintenant à Liberale da Verona (Nºs 58-59). On ne peut les séparer, me semble-t-il — et c'était également l'avis de M. Byam Shaw — d'un autre dessin de la collection classé dans l'Ecole de Padoue (Nº 211).

En conclusion, je me risquerai peut-être à suggérer, pour des dessins de moindre importance, deux ou trois noms qui me sont venus à l'esprit en visitant le musée de Bayonne il y a quelques années et aussi à ajouter certaines références insignifiantes à la documentation si complète donnée par J. Bean: le caractère presque exhaustif de celle-ci stimule le besoin de perfection.

Je crois que le dessin classé dans l'« Ecole de Michel-Ange » (Nº 74) peut être donné, pour des raisons de style, à Battista Franco; qu'un autre, classé de la même manière, est d'Aurelio Luini (Nº 75) et que la copie d'après Polydore de Caravage (Nº 118) est de Girolamo da Carpi, connu pour avoir fait beaucoup de copies de ce genre. La belle étude de tête d'homme vue de face (Nº 109), attribuée à Piero di Cosimo, montre, comme l'a souligné Berenson, une affinité de style avec Andrea del Sarto. En outre, le fragment représentant une tête de petite fille au verso, reproduite ici pour la première fois, est certainement un type étudié plus d'une fois par Andrea lui-même (cf. par exemple les dessins du Louvre Nºs 156 1 et 156 2 du catalogue Berenson, et celui de l'Ecole des Beaux Arts, Berenson 159). Je me demande si le recto ne serait pas également d'Andrea plutôt que de son maître Piero di Cosimo.

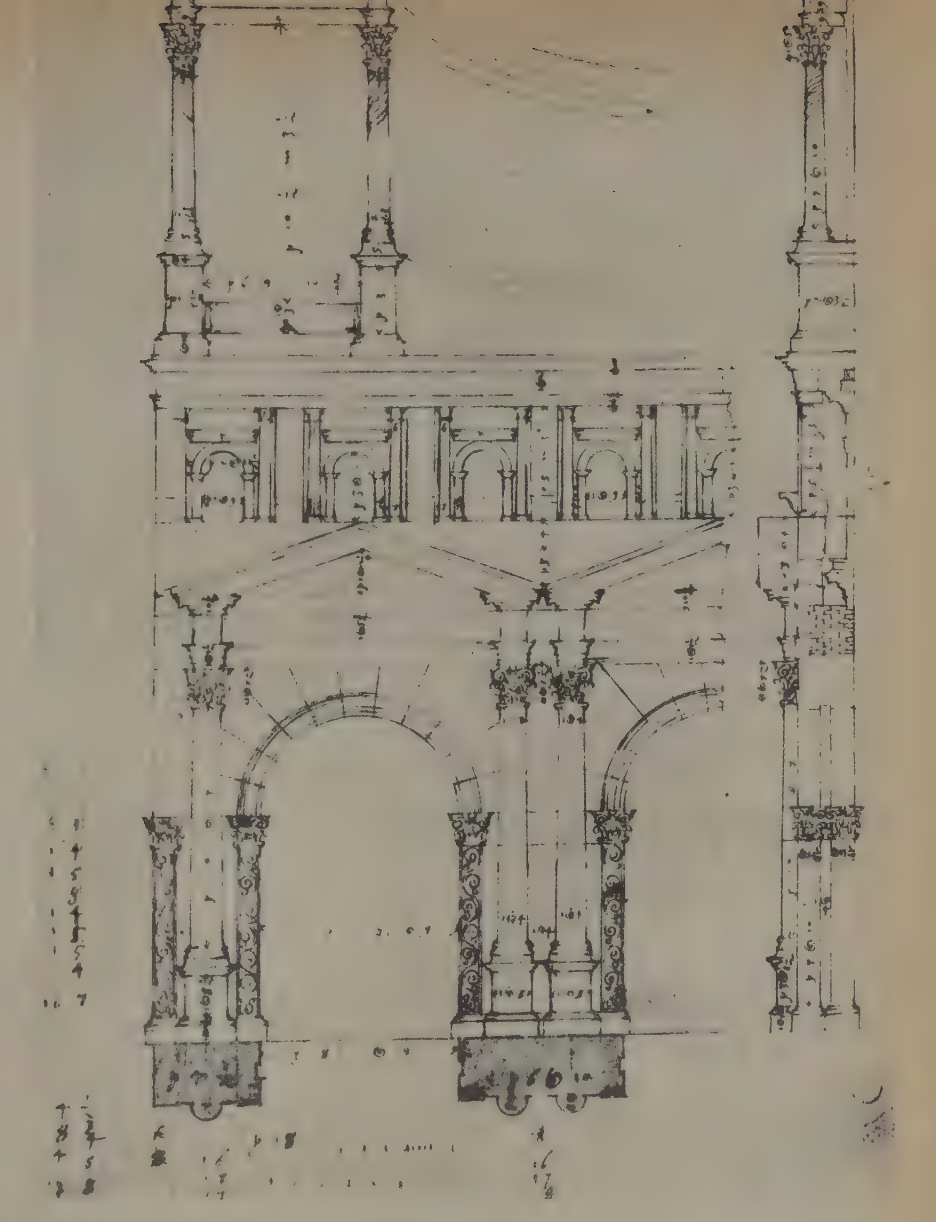
Trois dessins, deux par Léonard et son école (Nºs 50 et 55) et une copie d'après Fra Bartolomeo (Nº 9) comportent au verso une inscription et des indications de prix prouvant qu'ils proviennent de William Gibson (Cf. Lugt, sup. 2885). Le dessin du Parmesan (Nº 88) a été reproduit 2 fois en fac-simile, en 1733 par S. Slaughter quand il appartenait au Dr Hickman et ensuite par un certain A. van der Borcht qui était peut-être parent du Hendrick van der Borcht du XVIIe siècle, auteur de nombreuses gravures d'après les Parmesan de la collection Arundel.

Les reproductions sont dans l'ensemble excellentes malgré leur format forcément réduit et il est extrêmement agréable d'avoir côte à côte le texte et les reproductions.

Voici un travail en tous points réussi pour lequel tous ceux qui y ont collaboré et spécialement M. Bean doivent être chaleureusement félicités. *A. E. Popham.*

Inventaire Général des Dessins des Musées de Province. *Bayonne. Les Dessins italiens de la collection Bonnat, par Jacob Bean. 24×18 cm. 278 numéros, 278 fig. Editions des Musées Nationaux. 25 N. F.*

Titien: « Paysage avec un dragon et une femme nue couchée ». Cette illustration est tirée du Catalogue, établi par Jacob Bean, des Dessins italiens du Musée de Bayonne.



Andrea Palladio: La Porta dei Leoni, à Vérone, l'une des 326 figures de l'ouvrage de G. Zorzi, « I Disegni Di Antichità di Andrea Palladio ».

I DISEGNI DI ANTICHITA DI ANDREA PALLADIO

par Gian-Giorgio Zorzi

Avec l'ouvrage que nous offre le grand éditeur vénitien Neri-Pozza, s'ouvre la publication d'un « corpus palladianum » qui dans l'esprit de ses promoteurs devrait réunir un jour tous les dessins du maître vicentin, aujourd'hui dispersés entre les collections de Vicence et de Londres. L'œuvre graphique de Palladio, telle qu'elle nous est parvenue, constitue sans doute la documentation la plus considérable que l'on possède d'un architecte des temps classiques. Le seul premier volume compte déjà quelque 300 dessins, mais il en faudra encore trois autres, pour voir intégralement éditée, avec les pièces vicentines, l'extraordinaire ensemble acquis à Maser au début du XVIIIe siècle par Lord Burlington: celui que conserve aujourd'hui le Royal Institute of British Architects. M. Zorzi envisage maintenant de nous donner un second livre consacré aux dessins des Palais, un troisième qui serait le livre des Villas, et un quatrième livre des Ponts, Théâtres et Eglises de Palladio. L'intérêt de ce premier tome, consacré aux études de monuments antiques, sa belle tenue scientifique, la qualité des reproductions, rend impatient de connaître la suite de l'entreprise.

M. Zorzi, le meilleur spécialiste de Palladio, rassemble ici toutes les acquisitions d'une longue carrière consacrée essentiellement à Palladio.

Les deux premières parties du livre nous montrent Palladio au travail devant les monuments antiques, à Vérone, à Pola, et surtout à Rome, au cours des cinq séjours qu'il fit en 1541, 1545-46, 1546-47, 1549 et 1554. On connaissait déjà ses relevés, soigneusement tracés et cotés, par les Quattro Libri dell'Architettura, *de 1570, réédités en fac-similé par Hoepli en 1945. Mais les dessins que nous montre M. Zorzi sont d'une autre facture et d'une finesse que ne laissent pas soupçonner les xylographies un peu rudes des Quatre Livres. Surtout, ces dessins constituent quant à leurs sujets le complément du Traité. En fait, presque tous les dessins préparatoires des éditions palladiennes ont été perdus, mais l'artiste avait réuni une documentation beaucoup plus importante sur les Arcs, Thermes, Théâtres et Amphithéâtres, Palais, Ports et Fortifications des Anciens: cette documentation, qui restait inédite (à l'exception des dessins des Thermes, partiellement publiés par Burlington en 1730), voit enfin le jour grâce à M. Zorzi. Les archéologues trouveront dans cet ouvrage matière à bien des observations — en particulier dans les croquis faits sur le terrain — concernant l'état des monuments de Rome avant les grandes destructions de la fin du XVIe siècle. De même les historiens de Vitruve et de sa tradition verront-ils avec intérêt les dessins (groupés ici dans la seconde partie) que Palladio prépara en 1554 pour illustrer les* Commentaires de Vitruve *que devait publier deux ans plus tard son ami Daniel Barbaro, patriarche d'Aquilée.*

Pour l'établissement du catalogue, M. Zorzi se livre à tout un travail critique et distingue définitivement parmi les attributions traditionnelles les dessins qu'il convient de rendre à Falconetto ou de classer parmi les auteurs inconnus. C'est près du tiers des documents étudiés, et en particulier tous les dessins de Vicence, qui se trouvent ainsi retirés du catalogue palladien. Il s'agit presque toujours de documents qui ont servi à Palladio, pour compléter et vérifier ses propres observations, et l'on aimerait, par exemple, savoir qui peut être cet « auteur français » dont à plusieurs reprises il utilise les relevés romains.

Mais à travers ses études de thermes ou d'amphithéâtres, c'est toujours l'artiste créateur qui demeure l'objet principal de l'ouvrage, et les dessins de ce premier volume intéressent surtout comme témoignage sur la formation de Palladio. Après le catalogue, l'ouvrage se conclut par un tableau général où M. Zorzi relève les souvenirs précis des monuments étudiés à Rome, dans les œuvres bâties de la jeunesse et celles de la maturité. C'est surtout au moment des derniers voyages, entre 1548 et 1553, que la « romanisation » de Palladio paraît radicale, mais tout au long de sa carrière, il aimera introduire dans ses plans les salles octogonales ou elliptiques, les atriums à quatre colonnes, inspirés des édifices antiques, il empruntera aux temples le haut soubassement sur lequel il posera l'étage principal de ses villas, il se préoccupera de proportion et trouvera dans les souvenirs de Palestrina et de Tivoli le principe de déploiement dans l'espace des villas Emo ou Badoer. Pourtant M. Zorzi souligne avec force l'indépendance de Palladio. On trouve rarement une correspondance terme à terme entre l'œuvre et son « modèle », l'artiste ne s'arrête à aucun type (ce qui amènera le XVIIIe siècle à parler de « contradictions » et de « repentirs »), mais il recrée constamment les éléments qui donneront à chacune de ses villas une physionomie fortement individualisée.

Ces indications qui concluent le Livre des Antiquités rejoignent les pages denses et pénétrantes du début qui, faisant la synthèse de toutes les données biographiques, doivent servir d'introduction à l'ensemble du corpus palladianum. Rassemblant les témoignages d'archives et les indications des historiens anciens (spécialement la Vita di Andrea Palladio, *de Gualdo, 1749), l'auteur nous donne un récit qui est en même temps un portrait.*

L'équipement scientifique de l'ouvrage est en général fort bien fait. Index, bibliographie, tables de comparaison rendront service au spécialiste, comme aussi les fragments manuscrits, publiés et annotés en appendice, des Quattro Libri. *On ne s'attardera pas à relever les coquilles et les erreurs de citation qui se sont glissées çà et là. Si l'on devait formuler un regret, ce serait plutôt de ne jamais voir cités, sinon pour leur chercher querelle (et généralement de petites querelles) les historiens qui depuis une vingtaine d'années ont contribué, en même temps que M. Zorzi, à faire progresser la connaissance de Palladio, un Della Pozza, un Pane, un Wittkower.* J. J. Glotton.

Gian-Giorgio Zorzi. *I disegni di Antichità di Andrea Palladio.* Venise, 1959. Edition numérotée, tirée à 950 exemplaires.

LE TISSU ITALIEN

par A. Santangelo

L'histoire du tissu italien est longue, parfois obscure, complexe et multiforme. Elle est aussi d'une richesse merveilleuse. Ceci explique à la fois la difficulté de la tâche assumée par A. Santangelo et la séduction de son livre.

Il s'agissait de retracer en quarante pages le développement d'un art qui apparaît dans la Sicile arabe, qui est, au Moyen Age, solidement implanté à Lucques surtout, mais aussi à Florence, à Gênes, à Rome, à Venise (où se réfugient les Lucquois, chassés de leur ville en 1314 par les Gibelins), et qui ne cesse enfin de s'affirmer et d'évoluer jusqu'au moment où la production française le supplante, grâce à Colbert.

L'ampleur et les limites de ce programme rendaient inévitable un certain morcellement, des passages répétés d'une province à l'autre, des retours en arrière. Il semble parfois que le texte, dont la traduction ne facilite guère la lecture, a été coupé, condensé et enchaîné tant bien que mal. D'autre part, l'auteur avait à traiter aussi de la broderie, essentiellement liée au tissage durant le Moyen Age et la Renaissance. Enfin, pour faire comprendre l'évolution du goût, les influences, les originalités, il était indispensable de recourir aux énumérations, aux descriptions des plus belles pièces. Celles-ci sont faites d'ailleurs avec un sens très vif de la qualité chromatique, de la matière, de l'effet décoratif. Elles aident certainement le lecteur à mieux regarder, à apprécier encore davantage l'admirable suite des planches en couleur dont la plupart constituent une réussite exceptionnelle par la manière dont elles rendent l'éclat des ors, la chaleur des velours, la valeur « tactile » des différentes étoffes, leur finesse et leur « poids ». Ne citons que la première, l'éblouissant manteau de pourpre de Roger II, qui, en 1133, fut tissé, selon
l'inscription arabe brodée sur le bord
vêtement, « dans l'atelier royal, pour c
en qui résident... la prospérité et la
fection, le mérite et l'excellence, celui d
les jours et les nuits peuvent s'écouler d
la joie... »

Dans chacune de ses étapes, l'histo
du tissu italien suit celle des autres a
peinture, sculpture, architecture même.
aspect est constamment souligné
M. Santangelo: tels tissus palermita
reprennent les motifs du léopard encha
figurant sur les mosaïques de la cham
de Roger II, les paons affrontés de
chapelle palatine, ou les centaures et
cerfs de certains ivoires siciliens. A la
du XIIIe siècle, ce sont les éléments dé
ratifs utilisés par les émailleurs qu
retrouve, par exemple, sur le devant d'au
donné par Boniface VIII à la cathédr
d'Anagni. Plus tard, l'intervention
peintres est directe: Sassetta exécute
dessins de broderie qui seront réalisés
Florence; on conserve un dessin de Jaco
Bellini pour un brocart; Antonio
Pollaiuolo donne en 1466 les cartons
fameuses broderies représentant l'histo
de saint Jean Baptiste pour le Baptist
de Florence; Vasari énumère des command
faites à Botticelli pour Orsanmichele
Sainte-Marie-Nouvelle. On peut rappeler
ce propos qu'il attribue à Botticelli le méri
d'avoir été l'un des premiers « à trouv
la façon de travailler les bannières et aut
draperies de manière à donner aux étoff
les mêmes couleurs sur les deux faces

On peut voir, d'autre part, au Mus
Poldi-Pezzoli, un pluvial brodé dont
dessin est indiscutablement de Bottice
Il représente le Couronnement de la Vier
entre deux candélabres à godrons et c
beilles de fruits, au-dessus d'un blason a
armes du Portugal. M. Santangelo place
broderie au plus tôt vers 1488-1490, la for
des candélabres ne pouvant, selon lui, êt
antérieure: mais il ne faut pas oublier l
créations des enlumineurs, notamment c
les de Francesco d'Antonio del Cheric
qui peignit, entre 1460 et 1470, certain
compositions d'encadrement très analogue

L'évolution des motifs décoratifs sur l
étoffes a son écho dans la peinture
Quattrocento: le chardon, la pomme de pi
la grenade surtout — qui apparaissa
déjà sur certaines soies siciliennes, — s'ép
nouissent, éclatent et se déroulent avec u
vigueur et une variété infinies, à Mila
comme à Venise ou en Toscane; les exempl
conservés le démontrent, et aussi l
tableaux de Butinone et de Zénale, ceu
de Giovani Bellini et de Crivelli, ceux d
Pérugin, de Signorelli, plus tard de Bro
zino. Et hors de la péninsule, de même qu'on
conservé deux tentures de trône exécutées
Florence pour le roi de Hongrie Mathia
Corvin, on reconnaît, sur les peintur
flamandes ou colonaises, les somptueu
velours brochés italiens. Mais on trouve aus
dans la peinture florentine, sur la robe d
Printemps de Botticelli ou celles des ro
mages de Gentile da Fabriano, reproduit
par Santangelo, un répertoire ornementa
infiniment plus varié, une flore merveilleus
dont on nous montre des détails qui son
de véritables « trompe-l'œil »: on aimera
qu'ils soient brièvement commentés, e
dans la mesure du possible, identifiés pa
rapport aux tissus contemporains.

A partir du XVIe siècle, la distinctio
apparaît entre les étoffes destinées au



Détail de la chasuble de Boniface VIII exécutée à Rome à la fin du XIIIe siècle et conservée à la cathédrale d'Anagni, planche de l'important ouvrage de A. Santangelo sur Le Tissu italien.

vêtements et les tissus d'ameublement. Ceux-ci adaptent fréquemment des motifs architecturaux, candélabres, masques, amphores et trophées, tandis que, sur les premiers, s'épanouissent des motifs nouveaux, tulipes, œillets, branches coupées. Le livre s'arrête au XVIIIe siècle qui voit la création des lampas à Gênes et l'apparition des chinois où se déploie toute la virtuosité délicate des artisans vénitiens. Il est impossible d'inventorier rapidement la somme de renseignements précis, d'indications stimulantes pour l'esprit ou l'imagination, que contient l'ouvrage de M. Santangelo. L'index aidera le lecteur à les aborder peu à peu. On regrettera pourtant qu'il ne soit pas accompagné d'un bref répertoire des termes techniques, des principaux types de tissus, avec leur origine et leurs caractéristiques. Entre les espoulinés, les bouclés, les frisés, les altobas, le lecteur non spécialiste risque de se perdre, en dépit des éclaircissements que lui apportent les reproductions. Mais à coup sûr, celles-ci le fascineront suffisamment pour qu'il veuille surmonter ces obstacles et explorer chacune des perspectives ouvertes par ce beau livre. *M.-G. L. C.*

Art Italien. Le Tissu, *par Antonino Santangelo. 220 pp. 42 fig. in-texte n. et coul. 81 h.-t. coul. Emboîtage toile. Ed. italienne: Electa, Milan. Ed. française: Pierre Tisné, 150 N. F.*

FRESQUES VÉNITIENNES

C'est à la demande de la Smithsonian Institution *de Washington que la Fondation Giorgio Cini a organisé l'exposition photographique « Pitture Murali del Veneto e tecnica dell'affresco », présentée d'abord à San Giorgio Maggiore et envoyée ensuite aux Etats-Unis.*

L'importance du décor à fresque dans cette région d'Italie justifiait amplement une telle manifestation. Depuis le IXe siècle, — avant que la richesse de la République ne lui permette d'avoir recours surtout à la mosaïque, — jusqu'aux éblouissants décors de Tiepolo, l'histoire de la peinture murale est jalonnée par les noms de tous les maîtres :

Giotto à l'Arena de Padoue, Guariento dont le Paradis, au Palais Ducal, n'a pas entièrement disparu, Mantegna et ce qu'on a pu sauver à la Chapelle Scrovegni, Giorgione et la silhouette estompée, presque évanouie, de la Nuda, seul reste de ses fameuses peintures au Fondaco dei Tedeschi, et Titien, Jacopo Bassano, Veronèse...

L'exposition a permis des confrontations, des analyses rigoureuses, des observations neuves sur des œuvres souvent peu accessibles ou récemment remises en état: c'est dire le spécial intérêt du catalogue réalisé à cette occasion par la Fondation Giorgio Cini, dans la série des catalogues qu'elle publie régulièrement et dont on sait la qualité. Celui-ci s'ouvre par une substantielle préface de G. Fiocco et par un avant-propos de U. Procacci, spécialiste incontesté de la fresque.

Les exposés techniques précis, dus à M. Muraro, qui précèdent les notices proprement dites, ne sont jamais arides car ils contribuent à éclairer la manière d'un peintre, les tendances d'un atelier, les habitudes d'une époque. Le choix des œuvres présentées à l'exposition, — toutes reproduites dans le catalogue, — n'est nullement arbitraire ou indifférent. Les commentaires de L. Moretti et N. Ivanoff soulignent leur intérêt historique, les problèmes qu'elles posent, les éléments nouveaux qu'elles peuvent apporter pour la connaissance de la peinture vénitienne.

M.-G. L. C.

Fondation Giorgio Cini. Cataloghi di Mostre, 12: *Pitture Murali nel Veneto e tecnica dell'affresco.* 166 pp. et 120 pl. h. t. n. et bl. Neri Pozza. 4500 lires.

LE FRONT DE L'ART

par Rose Valland

De 1939 (et même un peu plus tôt) à 1945 (et même longtemps après), on s'est battu, aussi, sur le « Front de l'Art »: l'ouvrage documenté de Rose Valland rappelle cette lutte fertile en épisodes étonnants, parfois dramatiquement imbriquée avec l'autre, menée par de singuliers combattants dont seuls les moins gradés portaient un uniforme — conservateurs et gardiens au coude à coude: jour après jour, tout fut tenté pour soustraire nos collections nationales aux aléas de la guerre, puis les collections privées à la convoitise progressivement enhardie des nazis. Le livre aurait été bien incomplet s'il n'avait également abordé le chapitre de la reconquête et des restitutions. Mais retrouver, récupérer et restituer, c'est plus long que de piller. Et voilà la raison essentielle (on peut en deviner d'autres) pour laquelle un tel livre devait fatalement paraître beaucoup plus tard que les récits de l'autre Résistance. Rose Valland sait ce dont elle parle. Elle fut au centre de Récupération artistique en Allemagne, après avoir assisté, aux premières loges, en tant qu'attachée puis conservatrice du Jeu de Paume, à l'évacuation des musées puis aux razzias et aux déprédations des occupants-vandales.

La première partie, sous le titre de Mise en sécurité des collections publiques, retrace rapidement l'épisode le mieux connu des tribulations de notre patrimoine artistique dans la France en guerre. Conformément à un plan établi de longue date, et que l'alerte de Munich avait déjà permis de roder, les chefs-d'œuvre du Louvre sont dirigés sur une quinzaine de châteaux situés au nord et au sud de la Loire, dont Sourches, Courtalain, Brissac, Cheverny, Valençay, Montal, avant l'exode qui les regroupa en partie dans le Sud-Ouest. Le lecteur suit à la trace la Joconde, accompagne à Valençay la Vénus de Milo, la Victoire de Samothrace et les Esclaves de Michel-Ange, convoie dans le Gers le buste d'Akhénaton.

Quand la B.B.C. annoncera « La Joconde a le sourire » ou « Van Dyck remercie Fragonard », on saura que l'aviation alliée, informée du nouvel emplacement de ces merveilles, sera en mesure de les épargner.

Abetz transforme rapidement son ambassade en ministère de la Culture en pays occupés. Il fait visiter les dépôts de nos musées, s'en fait communiquer les inventaires, envoie à Berlin un album de photographies des principaux chefs-d'œuvre convoités.

Cependant, la Direction des Musées de France joue habilement de la rivalité des services de l'Ambassade et du « Kunstschutz », organisme rattaché à l'Armée. De justesse MM. Jaujard et Billiet (dont le rôle est plus d'une fois souligné dans le livre) évitent le transfert à Paris de nos collections publiques évacuées. Des propositions d'échanges avortèrent les unes après les autres. Mais il s'agissait maintenant de défendre pied à pied les collections privées en butte aux convoitises allemandes.

Intitulée par antiphrase La « sauvegarde » des collections privées, la deuxième partie du livre démontre les rouages compliqués et souvent antagonistes de l'énorme entreprise de pillage dont souffrirent surtout, on le sait, les collections israélites.

Le P.C. de ces exactions devint dès novembre 1940 le Jeu de Paume, où les « biens sans maître », primitivement entreposés au Louvre, sont transportés et pris en charge par les services d'Alfred Rosenberg. Quatre ans durant, le butin raflé dans les demeures des Rothschild, des Seligmann, des David-Weill, s'y entassera en transit. Goering y viendra 21 fois visiter les expositions qu'on lui organise. La Luftwaffe monte une garde renforcée aux abords des musées tandis que le Reichsmarschall fait main basse sur les Dianes grassouillettes de Boucher, les Maîtres flamands, les émeraudes qu'en repartant il enfourne dans les wagons accrochés en queue de son train spécial. Chacun ses goûts: Ribbentrop apprécie le XVIII[e] et les tapisseries des Gobelins, Hitler, les ruines de Pannini et Hubert-Robert. La zone libre n'est plus un abri: la fabuleuse collection Schloss — dont Hitler se plaindra de n'avoir eu que « les beaux restes », y est littéralement enlevée, « L'Agneau mystique » de Gand, confié par mesure de précaution à la France, y est pourchassé. L'Administration des Musées nationaux endigue ou diffère comme elle peut cette piraterie. Elle antidate les dotations, multiplie les démarches et les « finasseries juridiques », feint de se prêter au jeu des échanges: pour un Cranach, les nazis offrent plusieurs de ces expressionnistes sauvages nommés Braque, Matisse, Léger, relégués dans la « Salle des Martyrs » en compagnie de Cézanne, Gauguin, Van Gogh sous l'étiquette d'Entartete Kunst: cet art dégénéré dont, certain 27 mai 1943, une fumée noire dans le ciel de la Concorde trahira l'autodafé.

Au Jeu de Paume, la conservatrice-otage et son monde se livrent à la même action retardatrice. Bientôt celle-ci ne pourra plus consister qu'en un relevé systématique et parfois risqué de tous les indices susceptibles de renseigner sur la destination des con et d'orienter plus tard la récupération.

Celle-ci nous est contée dans la troisi et dernière partie: Les Collections libérée reconquises. On nous décrit la libération dépôts provinciaux du Louvre, celle de P vue de la Terrasse des Tuileries, le Jeu Paume transformé en camp retranché, derniers occupants cachés dans les sa phages égyptiens du Louvre ou rendant l' sur les marches du Musée.

L'ultime étape commence avec la créat en janvier 1945, de la Commission Récupération artistique française, sous direction de MM. Henraux et Floriso L'auteur en est la secrétaire. Cent mille mandes de collectionneurs spoliés affluent la Libération et les premiers tableaux retr vés regagnent les salles du Jeu de Pau Promue « officier beaux-arts », M[lle] R Valland, elle, gagne l'Allemagne, où il s' maintenant de faire rendre aux châteaux Louis II de Bavière et aux mines de autrichiennes ce que les gangsters de Bre y avaient camouflé.

Ainsi s'amorce la grande opération dépistage et de restitution — besogne longue haleine et semée d'embûches, qui n' pas encore terminée, et dont le « Front l'Art » ne nous conte que le début. M[lle] V land, témoin de premier plan, sait sûrem beaucoup de choses, qu'elle n'a pas tou dites.

Michel Conil Lacoste.

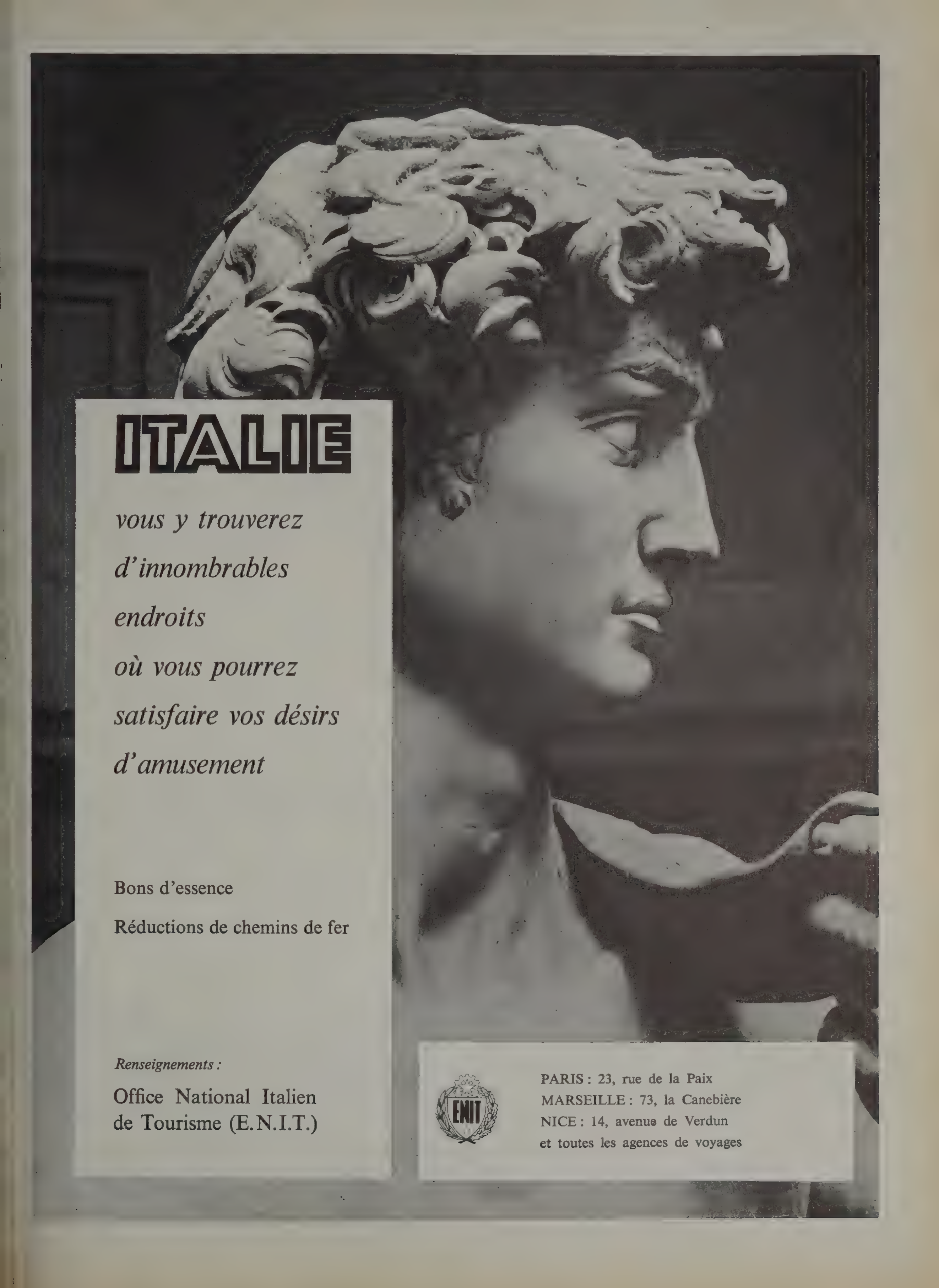
Rose Valland: *Le Front de l'Art.* 262 p 73 h.t.n. Plon. 18 N.F.

TENDANCES CONTEMPORAINES

par Nello Ponente

Est-il possible d'écrire dès maintena l'histoire de la peinture depuis la derni guerre? Il est évident que le recul n manque pour prétendre le faire de mani exhaustive. Non point que je pense av certains critiques trop sensibles au myt du génie inconnu que l'avenir doive f cément révéler des personnalités nouvell œuvrant actuellement sans contact avec public. Il est plus que probable que ce qui seront considérés plus tard comme l « grands » de notre époque sont déjà conn et bien connus. Mais il est tout aussi p visible que les prochaines générations o reront des tris et des reclassements au moi partiels, que telle réputation qui par actuellement définitivement établie ira s'affaiblissant alors que telle autre enco contestée grandira peu à peu, et surto que le nombre des œuvres considérées a jourd'hui comme importantes diminue considérablement. Compte tenu de c réserves, il semble qu'il soit d'ores et dé possible de dégager les grands couran surgis depuis quinze ans, de regrouper d expériences ayant vu le jour au milieu circonstances différentes, de comparer l apports de certaines personnalités pour évaluer l'importance, de s'essayer à disce ner les possibilités d'évolution et de dév loppement des divers modes d'expressio de rechercher ce qu'ils doivent à ceux q les ont précédés. C'est en tout cas ce qu voulu faire M. Nello Ponente dans le derni volume réalisé par Albert Skira sur l *Tendances contemporaines*, ouvrage qui fa suite à l'*Histoire de la Peinture Moderne* à la *Peinture Moderne* de Maurice Rayna

L'auteur n'a pas eu la naïveté de croir comme beaucoup, que l'art actuel marqua



kamer
90, bd raspail
paris bab. 00-97
galerie kamer inc.
965, madison avenue
new york 21
yukon 8-6920

afrique
amérique
océanie



Dogon - Cercle de Bandiagara - Soudan

EMER

Galerie **Durand-Ruel**
37, av. Friedland Paris VIIIe

Mané-Katz

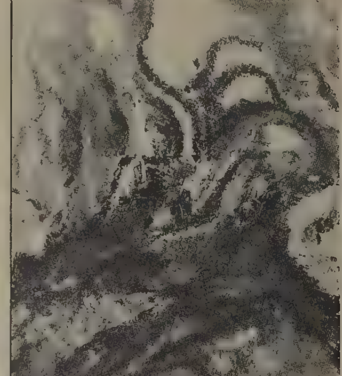
du 28 avril au 17 mai

GALERIE CAVALERO CANNES
103, rue d'Antibes

DU 5 AU 18 MAI

P. A. GETTE

Reliefs - Sculptures



Galerie
Pierre Belfond
29, boulevard Raspail Paris
Littré 24-37

Norbert Pleief

mars - avril

Galerie 93
93, FAUBOURG SAINT-HONORÉ PARIS VIIIe BAL 07-21

F O N T A
« Impressions d'Espagne »
gouaches récentes

En permanence, **tableaux modernes : Alvy - Alguero - Banc Blény - P. Cadiou - C. J. Darmon - Estradera - Mantra - Mallory V. Roux - J. C. Schenk - Valadié - J. L. Vergne**

BERRI-LARDY et Cie
Direction Livengood

HILAIRE
Aquarelles récentes

MAI

4, rue des Beaux-Arts - Paris 6e - Odé 52-19

GALERIE MONA LISA

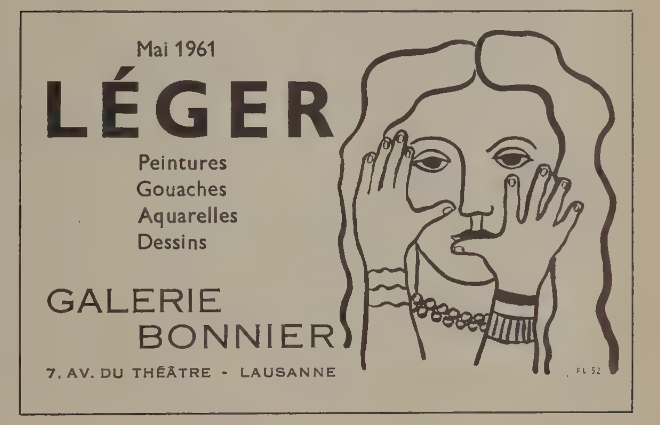
Maîtres du XXe Siècle
et Jeunes Peintres

GLEIZES	S. KOPAC
METZINGER	SADEQUAIN
SEVERINI	E. WEIL
ZADKINE	UBEDA

32, rue de Varenne - Paris 7e - LIT 17-25

GALERIA DE **ANTONIO SOUZA**
Paseo de la Reforma 334-A
MEXICO 6. D. F.

**ARNAL • LILIA CARRILLO • CARRILLO GIL
CUEVAS • FELGUEREZ • GERZSO • GOERITZ
VON GUNTEN • MERIDA • PAALEN • PERILLI
PETERSEN • RAHON • RIVERA • SORIANO
TAMAYO**



FL 52





« JEUNE FILLE AU MIROIR » DE JOSÉ FABRI-CANTI
GALERIE ROR VOLMAR, 75, FAUBOURG ST-HONORÉ, PARIS - MAI 1961

MARK ROTHKO

Suite de la page 43

Pour un public non préparé, il fut difficile de comprendre ce départ vers un monde neuf et inexploré.

En 1943, dans une lettre écrite en commun au New York Times par Rothko et Adolph Gottlieb, les deux artistes précisaient quelques points de leur foi esthétique, parmi lesquels celui-ci: « Nous sommes partisans de l'expression simple d'une pensée complexe. » Rothko atteignit un degré de plus dans la simplification vers 1950. Le sujet, au sens conventionnel du terme, avait déjà été abandonné depuis quelque temps. Ce fut alors le tour de la ligne et du mouvement.

Bien que la trame de la toile apparaisse à travers la mince couche de peinture, la texture n'a pas d'importance. Les recours habituels à l'intensité, à la profondeur, ont été éliminés, et pourtant nous ne pouvons pas qualifier de « plates » ces surfaces qui, véritablement, respirent et se déploient. La lumière est devenue un attribut de la couleur. La plupart des éléments qui entrent en général dans la composition des tableaux ont disparu. En fait, c'est dans le dépouillement de plus en plus sévère des tableaux réduits aux données essentielles, dans une simplicité qui se situe au-delà de la complexité, que réside la nature même de l'œuvre de Rothko. C'est en partie grâce à la grandeur de son renoncement que ses toiles nous troublent et nous émeuvent.

La couleur, sans être une fin en soi est le véhicule principal, le contenant qui donne sa forme au contenu. Elle peut être agressive, brûlant parfois avec l'intensité d'un paysage sidéral, ou luisant d'une lueur douce et persistante. Certaines toiles, d'un rouge accablant, suggèrent des pressentiments sinistres, des pensées de mort. Il y a des rouges qui font penser à la lumière, à la flamme, au sang. Il y a des bleus et des blancs qui se déploient comme des voiles, et d'autres bleus qui ouvrent la porte de chambres vides, de longs couloirs sans fin. A certaines époques la couleur a été plus gaie, avec des jaunes et des verts qui faisaient penser à l'éclatement joyeux du printemps. Il n'y a presque aucune limite à la gamme de sentiments que Rothko exprime grâce à la couleur.

Si la couleur donne le ton général, la forme donne à la toile son contenu spécifique et concret. Bien que les formes puissent paraître toutes semblables, les surfaces rectangulaires colorées varient considérablement d'une toile à l'autre. Dans les œuvres des années cinquante, elles apparaissent toujours dans une rigoureuse frontalité. En général, ces formes symétriques n'ont pas de tracé rigoureux. Elles ne sont jamais fermées sur ell mêmes, et grâce à leur délimitation indécise elles peuvent déplacer selon un axe latéral. Parfois, certaines surfaces semble se fondre, parfois, au contraire, elles sont ostensiblement séparée En fait les relations entre les formes ne sont pas nettement inc quées: elles sont sous-entendues, suggérées... Entre les surfac principales, des zones secondaires font à la fois un travail division et d'unification de l'espace.

Bien que la profondeur ait été éliminée, les toiles de Rothl ne sont pas des surfaces plates à deux dimensions. Bien sûr, ne retrouve chez elles ni une illusion de profondeur comme da les œuvres de la Renaissance, ni une construction de l'espa comme dans le cubisme, ni une organisation des surfaces comn chez Mondrian. L'espace n'existe pas vraiment, dans les toil de Rothko. On pourrait dire plutôt qu'il existe grâce à la sens tion physique d'imminence, d'appréhension immédiate, que l tableaux éveillent chez le spectateur.

Beaucoup de toiles peintes par Rothko dans les années ci quante nous donnent l'impression que nous sommes confront avec le monde pendant les heures menaçantes qui précède la tempête, quand les nuages sont sur le point de se heurte Mais si les formes colorées sont lourdes d'une transformati sinistre et imminente, les toiles sont pour ainsi dire suspendu à un point d'instabilité. Le spectateur a sous les yeux une atm sphère de catastrophe, dans laquelle des zones de résistan empêchent le choc d'éléments dangereux, chargés d'électricit Dans certains tableaux, les zones de vibrations sont séparé par des encadrements colorés. Dans d'autres, tout mouveme semble s'être arrêté.

Au cours des dernières années, les couleurs éclatantes o cédé la place à une peinture austère. Les peintures murales q Rothko a exécutées sur commande en 1958, pour une gran salle à manger, semblent commémorer la mort d'une civilis tion. Dans ces vastes toiles, il a abandonné les surfaces de couleu différentes pour peindre simplement, sur un fond de coule uniforme, des cadres restangulaires de teinte unie. Les peintu sombres les plus récentes de Rothko combinent la palette ces peintures murales avec les structures de la période précéden Elles ont la couleur des charbons ardents, et elles sont au implacables dans leur austérité.

Si vous voulez en savoir davantage

Le texte que nous publions est extrait de la monographie rédig par Peter Selz à l'occasion de l'exposition Rothko au Musée d'A Moderne de New York.

Description de l'Egypte

Suite de la page 51

Habitués au luxe de l'Italie, aux rou- plantées d'arbres, aux riches plaines nbardes, la marche forcée sur Le ire dut leur sembler d'une désolation ns bornes. Les officiers supérieurs eux-mes — des hommes comme Murat — pouvaient contenir leur mauvaise meur. On vit Lannes jeter son chapeau ns le sable et le piétiner. Les hommes demandaient pourquoi on les avait nenés là. Tout le blâme était rejeté les savants. C'est pour eux, pour r permettre de faire des recherches, e l'expédition avait été organisée. n se moquait d'eux, dit Napoléon, me en leur présence ». Les savants, mme les touristes aujourd'hui, étaient ntés sur des ânes que les soldats aient baptisés « les demi-savants ». and l'alarme était donnée, les carrés uvraient pour laisser pénétrer les ils. « Place pour les ânes », criaient hommes. « Laissez entrer les savants les demi-savants ».

Après la bataille du Nil, cependant, choses s'améliorèrent. Les hommes, igorés par les butins trouvés sur les meluks, commencèrent à regarder les ants d'un œil plus aimable. Le Caire véra beaucoup plus riche qu'on ne pérait. Napoléon décrit la maison de urad Bey à Gizeh: « Ce qui frappa tout les officiers, ce fut la grande antité de coussins, de divans recou-ts des plus beaux damas et de soieries Lyon, bordés de franges d'or. Pour première fois, nous retrouvions en ypte le luxe et les arts de l'Europe ». peut dire qu'avec la fondation de stitut, les savants gagnèrent le res-t de l'armée.

Pendant la première semaine d'août, naparte avait appris la destruction la flotte française à Aboukir. Le août 1798 il fonda l'Institut: « Si s ne pouvons rester ici, dit-il, nous ons du moins, comme les Anciens, sé à ce peuple un héritage de gran-r ». L'Institut fut divisé en quatre artements: mathématiques, sciences siques, économie nationale, littéra-e et beaux-arts. Monge fut élu pré-nt, Bonaparte, vice-président. Les nces avaient lieu dans le hall du ais d'un des beys dont quelques ap-tements avaient été transformés en oratoires et en musées. Le grand lin du harem servait de jardin bo-ique et, dans une grande pièce du iment principal, Berthollet faisait des ériences de chimie en public.

ans toutes les branches du savoir, Egyptiens avaient un retard lamentable. Assistant aux expériences quasi magiques de Berthollet, ils conclurent que les membres de cette association étaient des alchimistes qui cherchaient à fabriquer de l'or. « Les Arabes, dit Napoléon, ignorent complètement les antiquités de leur pays. Les pyramides ne les intéressent que parce qu'ils voient qu'elles intéressent les étrangers. Ils ne savent pas qui les a bâties et le peuple en général les considère comme une production de la nature. Les plus éclairés d'entre eux, voyant quelle importance nous leur attribuons, s'imaginent qu'elles ont été édifiées par quelque nation ancienne dont les Francs seraient les descendants ».

Après avoir énuméré en détail les différents départements, Napoléon rapporte que les manières simples des savants, leurs occupations constantes, le respect que leur témoignait l'Armée, leur utilité, leur gagnèrent bientôt la bienveillance et le respect de la population tout entière: « Et c'est sous cet éclairage aimable que nous voyons nos savants explorer, collectionner, mesurer, dessiner ».

La conquête de la Haute-Egypte fut entreprise pendant la seconde année de l'occupation et la Commission scientifique tout entière se transporta pour poursuivre les recherches.

Regardons maintenant à nouveau les larges planches de « La Description de l'Egypte ». Nous tournons les pages, et la vallée du Nil se déroule sous nos yeux comme un rouleau de papyrus. Voici Philae et plus loin les ruines romantiques du temple de Koum-Ombou. Voici sombres, impressionnants, les vestibules à colonnes d'Edfou, Esné, Denderah, anciens temples ptolémaïques qui ont conservé leurs toits de pierre. A Thèbes, nous admirons le bas-relief de Medynet-abou. Nous voyons Ramsès III droit et impassible dans son chariot. Nous avons aussi des aperçus du grand Karnak. Des boqueteaux de palmiers, des pierres, sont dessinés au premier plan tandis que, dans un coin, apparaît discrètement l'autoportrait d'un des artistes de l'expédition: Balzac, Jollois, Dutertre, Devilliers ou Cécile. On les voit s'abriter du soleil à l'ombre d'une petite tente, auprès de laquelle est attaché un âne ou un cheval arabe. Les soldats les protègent pendant qu'ils dessinent. Ils ont, à la mode de l'époque, des pantalons serrés, de hautes bottes, de longs manteaux à col rond. Souvent, un chapeau haut de forme complète cette tenue si peu appropriée au lieu et au climat. Mais parfois la chaleur semble les avoir forcés à adopter une tenue plus rationnelle car, soudain, on aperçoit l'un d'eux revêtu du volumineux pantalon turc serré à la taille par une large ceinture, les manches retroussées, le col dégrafé, la cravate desserrée.

En étudiant attentivement les planches, on finit par en reconnaître très vite les auteurs. Jean-Baptiste Lepère est le plus compétent: ses planches, très minutieuses, sont un contraste de noir et gris traversé par un rayon de lumière. Balzac est moins raffiné dans les détails que les autres. Prosper Jollois, Dutertre et Devilliers sont bons, mais ils sont seulement ingénieurs des Ponts-et-Chaussées alors que Lepère est un architecte, le constructeur avec Gondoin de la Colonne Vendôme. Parfois, de façon fort heureuse, ils peuplent leurs reproductions d'une foule imaginaire de grands personnages. La seule chose qui leur échappe, c'est la stylisation des sculptures égyptiennes. Si l'on prend, par exemple, les pieds du Colosse de Memnon, on voit qu'ils les ont reproduits en les dessinant trop soigneusement, orteil par orteil, ce qui, bien entendu, enlève l'impression de stabilité voulue par le sculpteur lorsqu'il travaillait les énormes blocs de granit. Mais, ce détail mis à part, l'ensemble est admirable. Les dessins des « Arts et Métiers », les études d'Histoire naturelle par Redouté sont d'une précision remarquable. Avec un art consommé, Redouté dessine pour nous un superbe poisson-chat remontant le Nil, un oursin aigu et brillant comme un bijou.

Plus tard dans sa vie, Napoléon se demandait avec inquiétude si cette expédition serait jugée aventureuse et vaine. « La Description de l'Egypte », à elle seule, suffirait à prouver le contraire. Mais il faut se rappeler que Napoléon ne vit jamais son œuvre achevée et qu'il ne pouvait pas soupçonner que les travaux de ses savants ouvraient une ère nouvelle pour les archéologues de l'avenir: Mariette, Maspero, Breasted, Howard Carter... L'égyptologie entrait dans le dictionnaire.

De plus, la campagne fut une nouvelle source d'inspiration pour les artistes européens et donna naissance au style dit du « Retour d'Egypte ». Nous le connaissons tous: cheminées ornées de têtes de Sphynx, consoles supportées par des cariatides pharaoniques, ou encore des « candélabres composés d'une statue en bronze doré, ou noir et or, représentant un dieu égyptien, ou un roi, assis ou marchant, et portant sur la tête un bouquet de branches de lumières ».

Si vous voulez en savoir davantage

Dans notre prochain numéro, nous publierons un article sur les passionnants projets de sauvetage des temples d'Abou-Simbel.

Dans la mesure où elle est franchement avouée, cette nostalgie de modes d'expression caducs reste aussi respectable que toute autre conviction et nous nous garderons de faire à l'auteur un procès d'opinion. On sera en revanche moins indulgent en ce qui concerne le sérieux ou plutôt le manque de sérieux de l'information et de la documentation. Bien que toute une série de communiqués nous ait annoncé à l'avance que ce livre serait un ouvrage magistral, une véritable somme de la peinture contemporaine, on est forcé de déplorer, en effet, tout ce que celles-ci ont de hâtif et de superficiel. Le texte fourmille d'inexactitudes. Pour n'en citer que quelques-unes, notons qu'Apollinaire ne soutint pas les premiers travaux des fauves (p. 42), qu'il n'y eut qu'une exposition de la « Section d'or », celle de 1912 (p. 24), que Russell et Macdonald-Wright fondèrent en 1913, et non en 1912, le synchromisme (avec un M) et non le synchronisme (p. 36), qu'Apollinaire en créant le terme « orphisme » n'a nullement cherché à « rapprocher les recherches de Delaunay, du peintre tchèque Kupka et de certains autres jeunes, des fantaisies poétiques et musicales qu'il aimait » (p. 25) pour la seule raison qu'il ne fréquentait pas Kupka et n'a jamais accordé d'importance à son œuvre, etc., etc.

Bien que fâcheuses, ces erreurs ou approximations sont toutefois moins irritantes que la désinvolture avec laquelle sont traitées les intentions réelles des peintres. On connaît suffisamment bien maintenant l'histoire du fauvisme et du cubisme, par exemple, pour ne pas les définir ex cathedra *à l'aide de deux ou trois citations arbitraires et rebattues de Vlaminck ou d'Apollinaire et de Gleizes en en faussant complètement le sens. Et que dire du futurisme, exécuté en une demi-page et en s'appuyant sur cinq tableaux, choisis au hasard de quelque livre et que l'on prétend être « considérés comme les principales œuvres du futurisme » (p. 25), alors que n'y figure même pas la trilogie des Etats d'âme de Boccioni, aussi capitale pour ce mouvement que les* Demoiselles *pour le cubisme. On mentionne dans l'histoire de Dada et du surréalisme Léonor Fini, Coutaud ou Labisse, mais Schwitters est passé sous silence. Kupka est présenté comme un « précurseur de l'art inobjectif » pour avoir exposé des œuvres abstraites au Musée du Jeu de Paume... en 1936 (p. 25). Enfin nous retrouvons au passage tous les poncifs et contre-vérités qui traînent depuis trente ans dans les ouvrages de seconde main : les prétendues théories mathématiques des cubistes et leurs méditations sur les philosophes de Platon à Hegel ; Dada, expression négative d'un désespoir intellectuel, dont le suicide était fatal ; Kandinsky inspiré par Tschourlianis qui serait ainsi le premier abstrait en date ; l'incroyable flair de Berthe Weill, les « longues palabres qui se tenaient de jour et de nuit » au Bateau-Lavoir (avec bien entendu le mathématicien Princet parmi les interlocuteurs), une nouvelle conception du monde moderne prenant son essor au Bœuf-sur-le-Toit entre un drink et un tango, bien d'autres encore.*

Choisies avec le même éclectisme, les biographies finales ont cependant été rédigées avec plus de sérieux et sont dans l'ensemble exactes, hormis quelques-unes de celles consacrées à la génération du début du siècle dans lesquelles l'on trouve de nouveau des erreurs ou naïvetés parfois savoureuses. Duchamp faisant la connaissance de Picabia aux Etats-Unis en 1916 (p. 293), Gris poussé au cubisme par sa vocation scientifique (p. 304), Valmier exposant « en 1911, aux Indépendants, avec Braque, Léger et Picasso » (p. 348), etc. Certaines de ces biographies contredisent d'ailleurs le texte lui-même. Ainsi Pougny y est réputé avoir créé le suprématisme avec Malévitch en 1915 (p. 334) — ce qui est exact — alors que le texte affirme que ce dernier exposa son Carré noir sur fond blanc *à Moscou en 1913 (p. 35).*

Guy Habasque.

Raymond Nacenta, *Ecole de Paris. Son histoire, son époque.* 366 p., 103 pl. en couleurs hors texte, nombreuses repr. en noir. Ides et Calendes, Neuchâtel. 120 N.F.

L'ART CONTEMPORAIN AU STEDELIJK MUSEUM

Ouvrage attendu depuis longtemps et qui n'a pas demandé moins de cinq ans de préparation : quelle solution allait en effet adopter, pour la publication de ses collections, le célèbre Musée d'Art Moderne d'Amsterdam, dont les catalogues avaient depuis de longues années une indéniable influence sur la typographie contemporaine? Ce problème n'est pas simple : reproduire une suite, même importante, des chefs-d'œuvre du musée aurait été une solution banale et en somme inutile et peu attrayante : nombre de tableaux sont illustres (les Van Gogh, le « Bœuf écorché » de Soutine, etc.) et, d'autre part, l'activité même du musée, sous l'énergique impulsion de son conservateur M. Sandberg, aura moins été de ranger sagement des œuvres établies que de créer un centre dynamique et vivant, appuyé sur des collections exceptionnelles et sans cesse enrichies. Le livre qui se devait de donner une image fidèle de ce double aspect des activités du musée remplit son but admirablement ; en décrire toutes les subtilités de forme et de fond est impossible ; essayons d'en donner une idée.

Cinq grands titres se partagent l'ouvrage.

I. Après la guerre (1960 à 1945).

Première remarque donc, le classement des chapitres remonte le temps : nous partons, de nos jours, avec Pollock, Bram van Velde, Bissière, Dubuffet, Jorn, Alechinsky et la jeune école hollandaise pour arriver en fin de livre à Van Gogh. A côté de la peinture, la sculpture (avec Pevsner, Gabo, Moore, Germaine Richier etc.), les arts graphiques, le film, la photo, le mobilier, etc.

II. de 1940 à 1918 : entre deux guerres. Picasso, Gonzales, Soutine, Léger, Chagall, Klee, Ernst, Beckmann, etc., etc. Architecture, films, sculptures et objets.

III. de 1917 à 1907 : le tournant, fauvisme, expressionnisme, cubisme, art abstrait. La collection des Malévitch est le centre de cette section qui reproduit d'admirables Kandinsky fauves, des Delaunay, un contraste de formes de Léger, Braque, etc.

IV. de 1907 à 1870 : autour de Van Gogh. D'inoubliables Van Gogh. Mais aussi Cézanne, Manet, Jongkind et pour terminer, un amusant tableau du maître Auguste Allebé : « Le Musée en 1870 », qui fait la transition avec le dernier titre.

V. Le Musée en tant qu'objet utile.

Chapitre passionnant car il permet de pénétrer l'organisation intime du Musée d'Amsterdam, dont le nombre de visiteurs passe de 100 000 en 1946 à 250 000 en 1959 tandis que se développent de nombreux services : bibliothèques, salle de lecture, restaurant, cinémathèque, département de reproductions, et

Voilà qui donnera peut-être une notion d la densité exceptionnelle de ce volume do la présentation est sans faille et d'une dive sité sans cesse renouvelée. L'équipe de l'Œ tient à s'associer ici à l'hommage intern tional qui a été rendu à l'occasion du 6 anniversaire de la création du Musée, à so conservateur M. Sandberg, dont le goût et courage ont doté la ville d'Amsterdam du pl beau Musée d'Art Moderne d'Europe, le se peut-être a avoir été conçu sur une échel vraiment internationale.

L'art contemporain au Stedelijk Museu d'Amsterdam. 1 vol. 31×27 cm. 100 repr ductions en couleurs, plusieurs centaines e noir, à paraître en 5 langues; en Franc aux Editions des Deux Mondes.

LA PITTURA STRANIERA NELLE COLLEZIONI ITALIANE

par G. Marchiori

Posséder 16 toiles de Cézanne puis 24, l écrire en 1899 pour souhaiter le rencontre recevoir de lui la réponse qu'on va lire, tel e évidemment le vœu de tout collectionneu Voici la lettre :

« Monsieur, le nombre d'études[1] *de m provenance auxquelles vous avez donné l'ho pitalité m'assure de la grande sympath d'art que vous voulez bien me témoigner.*

Je ne saurais me soustraire au désir flatteur que vous manifestez de me connaîtr Le doute de paraître inférieur à ce qu' attend d'une personne présumée à la haute de toute situation est sans doute l'excuse l'obligation de vivre à l'écart... »

Le présent ouvrage qui étonne par la qu lité de ses reproductions en couleurs, s'attarde pas aux collections impressionni tes : il fournit des renseignements précie sur les principaux ensembles d'aujourd'h (tendance générale des collections, tablea possédés). De beaux Picasso, de beaux M tisse, etc., etc. Le choc de la peinture amé caine (Kline, Pollock, Rothko) a été viveme ressenti en Italie ; les peintres europée d'après guerre les plus reproduits sont Fa trier (dont l'Italie est le fief), Dubuffet, Bra van Velde, Hartung, Jorn. Ce qui n'est p fait pour nous étonner, mais le recul da l'espace donne plus de netteté au choix.

A l'amateur et au professionnel, ce liv fournit une mine incomparable de précisio difficiles à obtenir et jamais rassemblées. texte de Marchiori tient ce difficile mili entre une histoire de l'art et la petite histo.

[1] Prudence de Cézanne, il s'agissait d'œuvres jeures allant du Paysage de 1870 à l'autoportrait 1898 en passant par « Le Gilet rouge », « Le Portrait Madame Cézanne », « La Montagne Sainte-Victoire », qui appartenaient toutes au peintre Egisto Fabbri

Jacques Putm.

G. Marchiori : *La pittura straniera ne collezioni italiane,* 20 × 30 cm. 130 gran reproductions en couleurs, rel. en to 300 pp. 18 000 lires. Fratelli Pozzo, edit Turin.

Dans la même collection, dirigée p Ezio Guibaudo, est annoncée une imp tante monographie de Bram Van Vel qui comportera le catalogue complet l'œuvre du peintre. Nous prions ceux nos lecteurs qui connaîtraient des œuv inédites de Bram Van Velde de bien v loir nous les signaler.

rupture totale avec le passé, même ınt. Dans son introduction, il montre ːement que la peinture abstraite de ces nières années reste l'héritière des expéːces du début du siècle, mais que les ːstes ont été conduits à reconsidérer les ːurs antérieurement admises et à apːter des solutions inédites mieux adaptées ːes conceptions nouvelles de la réalité. ːès avoir distingué dans la production de ːant-guerre un courant rationaliste doːné par Mondrian et un second courant, ːraîné par Kandinsky et Klee, plus favoːle aux images de la conscience, il note ːme un fait important que « la séparation ːre l'irrationel et le rationnel n'a pas été ːintenue avec la même netteté que préːemment », mais il reconnaît que « quelːs caractères de base des diverses recherːs se sont cependant maintenus: d'une ːt, la fidélité à une tradition de contrôle ːique qui semble être caractéristique, par ːmple, de l'expérience française, d'autre ːt, comme chez Wols, la relation phénoːnologique, la mise entre parenthèses du ːnde; ou bien encore, l'identification avec ːte, avec le geste, comme chez Pollock dans une partie de la peinture amériːne » (p. 10).

ːes regroupements effectués sont intelliːnment faits et souvent assez heureux. ː premier, par exemple, qui rassemble ːrbin, Magnelli, Max Bill, Albers, Vasaːy, Mortensen, Geer van Velde et Ben ːcholson marque un souci louable de ne ː rester dans les strictes limites des ːupes de fait et de rapprocher des reːrches parallèles. Ce n'est malheureuseːnt pas, pour d'autres raisons, un des ːs chapitres du livre. Nello Ponente a ːamment tort, à mon sens, de confondre ːte expression constructive avec la « peinːe géométrique » qui n'en est que l'acaːmisme. Cela l'amène à y classer un Vaːely dont les œuvres n'ont de géoméːque que l'apparence et dont le but et ː moyens sont absolument différents de ːx d'un Herbin ou même d'un Mortensen. ː chapitre suivant, en revanche, consacré ːeux que j'appelle pour ma part les semiːuratifs et qui vont ici de Bissière et ːzaine à Vieira da Silva, est un des meilːurs et fait preuve d'une grande finesse ːanalyse, finesse que l'on retrouve dans les ːelques pages consacrées à Staël qui sont ːcellentes, puis dans celles sur Hartung ou ːine. Le rapprochement de l'expérience de ːaël avec celles de Poliakoff ou d'Estève ːraît néanmoins assez arbitraire. Les ːdes sur la peinture américaine sont intéːssantes, mais il semble que l'influence ːofonde du surréalisme sur l'actionːinting ait été un peu minimisée. Peutːre l'auteur s'attache-t-il trop à l'aspect ːouvement pictural du surréalisme, auːurd'hui effectivement dépassé, et pas ːsez à son esprit. L'automatisme d'un ːllock, même s'il est différent de l'autoːatisme surréaliste, ne s'explique pas sans ːi. L'explication de la méthode de Wols ːr une mise entre parenthèses du monde ːmblable à celle de la réduction phénoːénologique ne me paraît pas, d'autre part, ːellement convaincante. Elle fait en tout ːs trop bon marché de la notion, fondaːentale chez Husserl, de l'intentionnalité ː la conscience. Husserl ne prétendait en ːtre aucunement sortir du domaine de la ːnsée rationnelle comme Wols et il s'est ːujours méfié de tout idéalisme subjectif.

Sa mise entre parenthèses n'aboutit pas à la création d'un univers séparé du monde extérieur. L'intuition de Wols est une intuition beaucoup plus métaphysique que logique. Elle est une forme nouvelle du subjectivisme et ne débouche sur rien d'autre qu'elle-même. Le dernier chapitre, enfin, consacré au rôle dévolu à la matière par des artistes comme Dubuffet, Burri et Tápies aurait pu être mieux développé. L'apport de ceux-ci n'apparaît pas clairement et semble un peu sous-estimé.

Il faut louer Nello Ponente d'avoir mené une pareille étude avec un constant souci d'objectivité et sans la moindre trace de partialité. Peut-être pourra-t-on lui reprocher d'ignorer trop systématiquement les expériences « en marge » des grands courants (de Fontana à Dorazio ou de Klein à Agam) et aussi de rester parfois à l'énoncé de tel ou tel problème sans chercher à le résoudre. On aurait aimé de même une conclusion plus nourrie. N'importe. Tel qu'il est, cet ouvrage présente de très grandes qualités et s'il peut prêter à d'inévitables discussions entre critiques, il constitue pour le lecteur non spécialisé une excellente initiation aux tendances actuelles. La documentation, la présentation et les reproductions en couleurs font preuve des qualités auxquelles Skira nous a habitués. G. H.

Nello Ponente, *Peinture Moderne. Tendances Contemporaines*, collection « Peinture - Couleur - Histoire », Editions d'Art Albert Skira. Traduit de l'italien par R. Skira et P. Jacquet - 214 p., 100 reproductions en couleurs. 120 N.F.

L'ÉCOLE DE PARIS

par Raymond Nacenta

Ouvrant le luxueux ouvrage sur L'Ecole de Paris *que je venais de recevoir, je tombais d'emblée sur un magnifique collage de Severini, d'une pureté proche de celle des papiers collés de Gris ou de Laurens; puis, laissant glisser les pages, j'admirais tour à tour un Marcoussis, un beau Kupka, de magnifiques* Formes circulaires *de Delaunay, un Léger qui me firent tous bien augurer de ce livre. Malheureusement, l'ouvrant un peu plus loin, j'avais aussitôt après la désagréable surprise de voir se succéder des reproductions de Legueult, Brianchon, Oudot, Terechkovitch, Cavaillès, une effroyable nature morte de Chapelain-Midy, un paysage tristement classique d'Yves Brayer, bien d'autres encore du même genre. C'est alors que, passant au texte de M. Raymond Nacenta, je trouvais, dès la seconde page, cette phrase concluant un rapide panorama des Salons aux environs de 1910: « La coexistence de Braque et de Gervex, ou d'Helleu et de Matisse, semble incroyable avec le recul du temps! » (ce n'est pas moi qui mets le point d'exclamation). Certes, je ne me sens aucune tendresse particulière pour les pompiers du début du siècle, mais, à tout prendre, était-il tellement plus incroyable de voir coexister les artistes cités que de voir rassemblés dans un même volume Picasso et Chapelain-Midy, Hartung et Buffet, Mondrian et Segonzac, Kandinsky et Carzou?*

Et pourquoi l'éclectisme aurait-il été plus condamnable en 1910 qu'en 1961? L'auteur raille « la convention, la recherche superficielle de l'effet et la prétention au sérieux » de tableaux comme « l'incroyable Déluge *de Commère » (p. 21), mais le Jean Commère de 1958 (p. 189) est-il beaucoup plus original? Sans compter que le texte favorise ouvertement les pires retardataires.*

La position de M. Nacenta me paraît en définitive assez semblable à celle des critiques qui, vers 1910-1914, soutenaient sans enthousiasme quelques individualités comme Manet, Renoir ou même Cézanne pour pouvoir mieux accabler cubistes et futuristes. On feint maintenant d'accepter (sans les aimer) le cubisme ou le surréalisme pour attaquer l'art abstrait avec meilleure conscience. Non qu'on le proscrive bien sûr (c'est devenu difficile), mais, après avoir déclaré (sans trop chercher à le prouver) que l'Ecole de Paris surclasse toutes les autres, on prend bien soin d'expliquer que « la formation de l'art abstrait est d'origine germanique et slave » (p. 34) et l'on suggère qu'il y a de fortes chances pour qu'il ne soit que « la hantise du néant, une forme d'évasion, voire de panique, caractéristique de ce temps ». Chaque époque a ses pompiers, mais ce qui demeure vraiment inchangé, c'est ce sentiment si profondément enraciné chez certains que la véritable peinture est la copie, plus ou moins transposée, de la nature et que les recherches dites d'avant-garde ne sont en conséquence que le résultat d'un déséquilibre passager. En 1914, les détracteurs du cubisme triomphèrent sans vergogne, démontrant noir sur blanc que cette perversion esthétique portait en elle le germe de la guerre. En 1960, M. Nacenta voit encore dans le piteux néo-académisme fleurissant vers 1930 un bienfaisant retour à un art sain et équilibré, exactement comme s'il existait une sorte d'art-étalon, d'art de référence auquel on reviendrait périodiquement, parce que ce serait la raison, après s'être aperçu de la vanité de toute recherche novatrice. Vers 1930, affirme-t-il, « on faisait le bilan, on aménageait le terrain. Partant de Cézanne, Van Gogh ou Gauguin, on aboutissait à des conceptions néo-réalistes transposées selon un certain équilibre où chacun se manifestait suivant son tempérament. Ainsi Legueult, Oudot, Chapelain-Midy, Grange, puis Cavaillès, Limouse, Caillard, Planson, Brianchon, Poncelet, Chastel, Le Molt, Terechkovitch ou Laboulaye, par exemple, traduisaient-ils avec de précieuses nuances une aspiration à la détente, sinon au calme, correspondant à une époque qui se remettait lentement dans un état de paix esthétique et sociale. Il fallait cette pose après la tempête. La nature elle-même et l'organisme humain sont soumis à ces lois d'alternance! Et les artistes y échappent moins que d'autres hommes. Les orgies de couleurs du fauvisme et les aspects « intellectuels » du cubisme étaient considérés non comme des extrémités de grand intérêt, mais comme des expériences qu'il fallait dépasser sur d'autres plans » (p. 49).

Telle était la situation en 1930, telle elle est encore aujourd'hui. Il suffit en effet selon M. Nacenta de considérer « le nombre et l'éclat des bourgeons » (Buffet, Minaux, Aïzpiri, Commère, Agostini, Bardone, « en passant par cent jeunes peintres de qualité qu'il faudrait tous nommer ») pour être convaincu « de la vigueur renouvelée du vieil arbre réaliste » (p. 51). Après quoi, il est naturel de conclure: « Sans doute l'art abstrait a-t-il pris, quantitativement, une place importante sur les cimaises du monde entier; sans doute cette expression correspond-elle à un trouble physique et spirituel qui s'est accru depuis la dernière guerre mondiale, et qui ne pouvait manquer d'influencer certains jeunes artistes. Mais ne prenons pas la lettre pour l'esprit et le moyen pour la fin... » (p. 51).